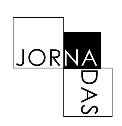
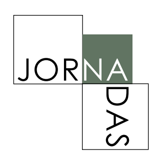
FFL
UNAM

ANA ELENA
GONZÁLEZ TREVIÑO
Coordinadora

Laurence Sterne: 300 años



LAURENCE STERNE: 300 AÑOS


JORNADAS

ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO
COORDINADORA

LAURENCE STERNE: 300 AÑOS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIRECCIÓN GENERAL DE ASUNTOS DEL PERSONAL ACADÉMICO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Laurence Sterne: 300 años fue elaborado en el marco del proyecto PAPIIT IN404914 Estudios Literarios y Culturales de los Siglos XVII y XVIII en Lengua Inglesa y Francesa.

Primera edición: 2016
Versión Electrónico Interactivo Profesional Enriquecido (EIPE): 2020

Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México

ISBN 978-607-02-8040-5

La edición del grabado de Edward Fisher del retrato de Laurence Sterne —realizado por Joshua Reynolds— se hizo con la autorización por escrito de Patrick Wildgust, curador en jefe de Shandy Hall, Coxwold, York, Reino Unido. La idea de añadir la calavera de azúcar al conocido retrato es original de la coordinadora del volumen y la edición de la imagen la realizaron Alejandra Torales M. y Edgar Gómez Muñoz.

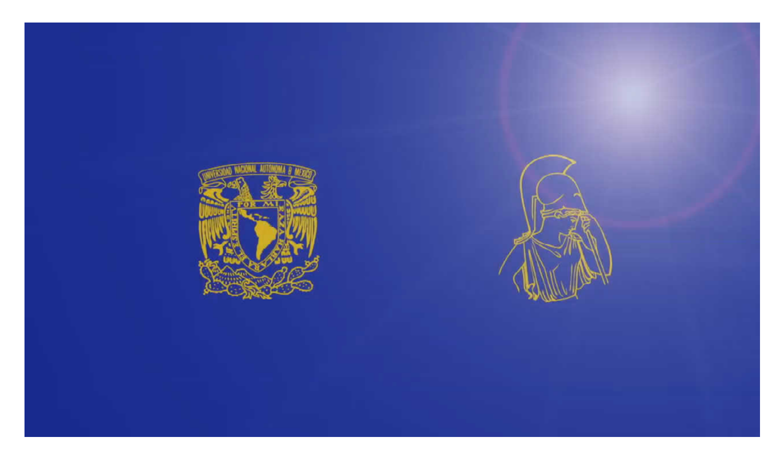
Todas las propuestas para públicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de "doble ciego" conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Impreso y hecho en México.


Reynolds pinx.t
E. Fisher fec
Laurence Sterne, A.M. &c.&c.&c.
Printed for R. Sayer at the Golden Buck in Fleet Street.

ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO
COORDINADORA

LAURENCE STERNE: 300 AÑOS



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/rUXI-_rD4jY

Contenido interactivo

[Para regresar a este Contenido interactivo dar *click* en la flecha]

Prólogo

ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO

En febrero de 2014 la comunidad de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, honrada con la visita y la extraordinaria conferencia magistral de Patrick Wildgust, agudo y elocuente conocedor del corpus sterneano, celebró el tricentenario del natalicio del novelista inglés Laurence Sterne (1713-1768), autor, entre otras publicaciones, de la muy singular y extraordinaria novela conocida como *Tristram Shandy*, publicada en diez volúmenes entre 1759 y 1767. A pesar de todo, quedó inconclusa en parte debido a la muerte de Sterne, pero principalmente porque su naturaleza misma es la de una obra abierta, imposible de concluir por ningún medio habido y por haber. Es una de las novelas más excéntricas que se han escrito en la medida en que subvierte cuanto convencionalismo literario se plantea, aun cuando no puede sino inscribirse culturalmente en el nicho asignado a la forma novelesca. Viktor Shklovsky la describió paradójicamente como "la novela más típica de la literatura mundial".[1] Este sorprendente argumento se explica si consideramos que todos sus desplantes técnicos y de contenido son alusiones directas o indirectas a las novelas anteriores, aquellas que definieron el género. Así, la saturación alusiva de la novela de Sterne la convierte, en cierta manera, en un compendio de estrategias novelescas presentadas a través de un filtro satírico que, al exagerarlas, las desenmascara.

La novela está narrada en primera persona y empieza por contar el proceso que condujo a la concepción de Tristram. Esto nos llevaría a esperar una novela de crecimiento como tantas otras, pero el nacimiento

1 Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*. Trad. de Benjamin Sher. Elmwood Park, Illinois, Dalkey Archive Press, 1990, p. 170. (Trad. de la coord.)

de Tristram se posterga tanto (hasta el tercer volumen), que se establece con el lector una dinámica totalmente distinta: promete avanzar hacia delante y parece avanzar hacia atrás, pero en realidad avanza por incontables tangentes, vías secundarias y terciarias. Este procedimiento resulta enervante para quien está acostumbrado a una evolución lineal, pero el lector atento poco a poco se da cuenta de que sólo podrá derivar satisfacción de la lectura si acepta lo que se le ofrece, y esto es, más que ninguna otra cosa, la voz del narrador mismo. Esta manera de jugar con las expectativas del lector sólo puede funcionar en un contexto sociocultural en donde existe un alto grado de familiaridad con el género, y un público lector por demás sofisticado. El rechazo flagrante de una estructura tradicional en realidad pone en evidencia una aguda conciencia del papel del lector para completar la obra como proyecto experimental.

Sterne, no obstante, no es por mucho ni el primero ni el más célebre de los novelistas experimentales de la modernidad temprana. En su novela abundan las alusiones a Rabelais y a Cervantes como antecesores directos; además, como se estudia más adelante, hay ejemplos de novelas análogas en la tradición de la "antinovela" francesa. Como documento histórico, *Tristram Shandy* también constituye una mina de oro para la historia de las ideas y la historia cultural, en la medida en que retrata acontecimientos del pasado inmediato y contemporáneos a su escritura desde la perspectiva única de un clérigo del norte de Inglaterra, con toda la penetración y suspicacia del mejor analista. Esta alusividad local no implica que la influencia de Sterne en la literatura posterior de otros tiempos y lugares no haya sido considerable. En el contexto mexicano y latinoamericano encontramos ejemplos muy destacados de autores con influencia sterneana, como Carlos Fuentes y Julio Cortázar. Desde el punto de vista teórico, a partir de Shklovsky, tanto *Tristram Shandy* como *A Sentimental Journey*, la última obra de Sterne, resultan también irresistibles.

Los artículos que aquí se incluyen presentan estos y otros planteamientos de relevancia incuestionable y que constituyen una valiosa aportación al campo de conocimiento, y confirman desde muchos ángulos la pertinencia de Sterne en nuestro propio contexto mexicano, latinoamericano, académico y global. Se incluyen artículos sobre la

interpretación histórica y los antecedentes de novelas experimentales en otros contextos, sobre la historia de las ideas, sobre la relevancia teórica del corpus sterneano, y sobre su influencia en la literatura moderna europea y latinoamericana. También se incluyen dos artículos sobre la traducción que hiciera Alfonso Reyes de *A Sentimental Journey* y el papel que jugó ésta en su propia formación.

Nair Anaya hace una reflexión sobre la identidad construida a través de la ironía, rebosante de alusiones a la alta cultura y a la cultura popular con insistencia en un sentido de otredad que sirve como contraste a los valores imperantes. La autora establece una vinculación entre los acontecimientos históricos y aspectos específicos de la novela (caracterización, ambientación, etcétera) y consigue darle una dimensión profunda e inesperada. Explora también el concepto de *sociality*, 'socialidad', acuñado por Sterne en *A Sentimental Journey* para describir la capacidad de la literatura para despertar reacciones de empatía en los lectores y mejorar a la sociedad.

Ya situados en el terreno de la historia literaria, Claudia Ruiz hace un rastreo de la antinovela en Francia en el siglo XVII para establecer algunos antecedentes estilísticos y temáticos para la obra de Sterne, en particular en *L'Histoire comique de Francion* (1623) de Charles Sorel, *Le Roman bourgeois* (1666) de Antoine Furetière y *Le Parasite Mormon* (1650) del abad La Mothe Le Vayé y otros. La novela, en particular la novela cómica, es en un principio el único género que logra escapar de la rigidez de la preceptiva clásica, por lo que es ahí donde se realiza la mayor experimentación literaria de la época. Los autores de estas novelas experimentales acaban con toda certeza aportada por la tradición y multiplican las potencialidades del género.

En "Cervantes y Sterne: de hombres, libros y caballos", me ocupo en particular de señalar paralelismos explícitos entre *Tristram Shandy* y *Don Quijote*, mismos que van de las alusiones directas, a préstamos tales como la sátira de la cultura libresca, a imitaciones tales como la técnica de caracterización basada en crear parejas de personajes que se complementan el uno al otro o el concepto mismo de *hobby-horse* que prevalece en nuestro tiempo como *hobby*, y que es la motivación principal de las diversas "locuras" de los personajes.

En “El gran Yorick de Jorvik: erudición y orgullo provinciano en *Tristram Shandy*” de Anaclara Castro, tenemos un artículo en donde se explica con detalle de dónde se deriva el apelativo de Yorick, y de qué manera Sterne establece su filiación literaria con Shakespeare y Cervantes, al tiempo que busca insertarse en un contexto literario metropolitano de alusividad reiterada a ciertas obras no tan populares en aquella época, tales como *Hamlet*. Rastrea además las vicisitudes de Sterne para publicar la obra, primero en York, y luego en Londres, donde de inmediato alcanzó la fama.

Por su parte, en “‘What a *Beast* Man Is’: Animales en *Tristram Shandy* y *A Sentimental Journey*”, Rodrigo Ponciano presenta las modalidades de sentimentalismo asociadas a la representación de los animales, especialmente el asno. Sterne fue uno de los autores que más contribuyeron a difundir la moda sentimental que sería decisiva para la configuración del romanticismo a finales del siglo XVIII. Una de sus facetas es la actitud compasiva hacia los animales, que se interpreta aquí como una revaloración de la corporeidad, como reacción contra el racionalismo exacerbado de la época: la pasión, el deseo sexual y el *hobby-horse* se tratan de suprimir en vano y se pueden interpretar en conjunto como una resistencia al paradigma racionalista que prevalece hasta hoy.

Dagny Valadez, en “El viaje en espiral: recursividad en *A Sentimental Journey*”, se concentra en aquella obra menos conocida de Sterne. En su estudio describe los motivos recurrentes que, junto con los personajes que reaparecen periódicamente y los niveles de la narración, revelan un diseño narrativo dinámico en el cual se combina un avance lineal en la medida en que se narran acciones concretas, y desviaciones que se apartan del objetivo aparente, al tiempo que se reconocen niveles narrativos análogos en estructura de cajas chinas. Aunque es una obra menos ostentosa en su experimentación que *Tristram Shandy*, también se pueden encontrar en ella vericuetos literarios atípicos que hacen resonar la experiencia narrativa con la experiencia del viaje.

En el siguiente artículo, “Narices vemos: fisonomía e imagen pública a través de Sterne y Lavater”, hago un esbozo de la historia cultural de la nariz y su interpretación a través de los estudios de fisonomía,

en particular los de Johann Caspar Lavater, que casualmente hizo una "lectura" del rostro de Sterne. La asociación de la nariz con el falo, tan explotada en *Tristram Shandy*, desata contrastes entre la vida viril del triunfo militar o político característica del pasado, y la vida inútil del ocio y la divagación en el presente, mismos que se reflejan en la dinámica de esta obra, y que funcionan incluso como un eco de su estructura narrativa: impotente, errática y demorada. Los cuerpos mermados y enfermos que pueblan la novela encarnan esta propuesta.

En otro orden de ideas, Carlos Warden explica la relevancia de Sterne para la obra de uno de los máximos representantes de la teoría de la recepción, Wolfgang Iser. Para este teórico el contexto histórico y cultural es indispensable para la correcta comprensión de cualquier obra literaria. Así, aquí se sitúa la obra de Sterne en el momento de su producción, incluyendo consideraciones tales como las tasas de alfabetismo, la economía de la industria editorial, la dinámica de escritura, etcétera. Por añadidura, entre la lectura presente y la obra del pasado hay siempre actualizaciones fluctuantes e indeterminadas que desestabilizan cualquier interpretación que pretenda ser fija o constante. Los reiterados apóstrofes de Sterne a distintos lectores le dan un toque único a dicha dinámica en la medida en que anticipan hábitos de lectura o incluso guiones de vida.

Siguiendo en el ámbito contemporáneo, en "*Tristram*, the Movie, or Here's Your Cock and Bull, Winterbottom!", Mario Murgia hace indagaciones sobre la naturaleza misma de la adaptación cinematográfica según el experimento fílmico del director de cine británico Michael Winterbottom en su audaz intento de llevar a la pantalla *Tristram Shandy*, la novela "no filmable" por excelencia. La médula del argumento está en el antiguo dilema de qué se entiende por fidelidad: ¿apego a la forma o al espíritu de una obra?

En "Sterne y Joyce: una breve aproximación", Argentina Rodríguez esboza la muy compleja problemática de la unidad y la forma de *Tristram Shandy* en comparación con el *Ulises* de James Joyce. La fragmentación temporal y anecdótica resuena en ambas novelas como un mecanismo para producir un todo *sui generis* que además es mucho mayor que la suma de sus partes.

En "Carlos Fuentes como lector de Laurence Sterne", Julio María Fernández Meza elabora una fascinante comparación entre *Tristram Shandy* y *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes. A partir de la obvia inspiración que se observa desde el título, Fuentes se propone el reto formal que representa una novela cuyo protagonista no nace sino hacia el final, o nunca si se ha de tomar el título al pie de la letra. Adicionalmente, Fuentes crea un estilo pletórico de neologismos y tropos lingüísticos ingeniosos, de extraordinaria riqueza alusiva. Julio Fernández nos invita a emprender la lectura de *Cristóbal Nonato* a la luz de *Tristram Shandy* para descubrir extraordinarias afinidades entre esta obra y la cultura mexicana.

En el ámbito latinoamericano, Alejandra Martínez Vázquez, en "La 'no-mujer': una perspectiva de género en *Tristram Shandy* y *Rayuela*", investiga el papel de la mujer en la obra de Sterne, codo a codo con *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. Ambas novelas experimentales tienen un ángulo fuertemente masculino que, sin embargo, permite que el *female reader*, 'lector-hembra', florezca, muy a su pesar. Este concepto es de Sterne, quien caracteriza a este tipo de lector por su frivolidad, vulgaridad y resistencia a someterse a la voz del narrador; sin embargo, lo encontramos también en Cortázar para designar al lector pasivo, granjeándose, claro, la protesta del numeroso público femenino y feminista. Aunque escasas o francamente ausentes, las mujeres constituyen la otredad ajena que amenaza con despojar a los hombres de su poder en lo sexual y en lo social.

Se incluyen dos artículos acerca de la traducción de Sterne en México. En el primero, Martha Celis, en "Trasvasar a Sterne: el *Viaje sentimental* que emprendió Alfonso Reyes", hace un meticuloso análisis de la traducción que hiciera el polígrafo regiomontano de *A Sentimental Journey* para la Casa Calpe durante su estancia en España, ilustrado con los escritos del propio Reyes acerca de la traducción. Martha Celis hace un cotejo de pasajes específicos de dicha traducción francesa con la traducción de Reyes y con el original, y arroja una interesante luz al proceso de traducción. Aunque Reyes casi seguramente contó con la versión francesa para consulta, su traducción se basa en el original inglés, como demuestran los bien elegidos ejemplos.

En el segundo, Raúl Cruz, en "De centauros a quimeras: Alfonso Reyes traduce a Sterne", retoma el tema de esta misma traducción de Reyes a la luz de su contexto histórico: la precipitada huida de la familia Reyes en tiempos de la Revolución mexicana. También comenta el prólogo que hiciera Reyes a su traducción de Sterne, en donde se descubre una singular afinidad entre ambos autores. La traducción de Reyes se convierte, en palabras de Raúl Cruz, en un "viaje sentimental entre México y España", en donde no hay un destino último, sino que el sentido central está en el viaje mismo. Así, la original propuesta es leer a Sterne para entender a Reyes, invirtiendo el orden obvio y logrando una lectura fresca e iluminadora de ambos.

Para concluir, Elisa Corona, en "Lo que nos queda de *Tristram Shandy*: adaptación y supervivencia de Sterne en nuestros días", escribe un divertimento acerca de la presencia de la novela más célebre de Sterne en la cultura popular contemporánea, que va desde la cultura de los bares hasta los videojuegos. El contraste entre los requisitos que exige la lectura de esta obra y la cultura actual que busca la satisfacción inmediata en actos de consumismo irreflexivo que pasan de una cosa a otra con la mayor celeridad hace de los amantes de Sterne, según Elisa Corona, "una cofradía secreta y lunática" que sin embargo ha logrado despertar interés y curiosidad incluso en el problemático presente.

Nota sobre la edición

Esta colección implica en varios casos trabajo con material antiguo en ediciones originales, por lo que se decidió adoptar una notación referencial que diera a la bibliografía la importancia que se requiere en crítica textual. Por ese motivo existe una bibliografía alfabetizada al final de cada artículo, con detalles bibliográficos específicos. Cada autor, sin embargo, utilizó ediciones distintas de *Tristram Shandy* y de *A Sentimental Journey*. Se ha procurado uniformar el aparato crítico, pero en algunos casos el tratamiento de cada autor requiere ligeras variantes que se han respetado en la medida de lo posible, dentro de las normas editoriales de la presente edición, lo mismo que la decisión de traducir o no ciertos pasajes. También se procuró respetar los textos originales citados, incluyendo sus características ortotipográficas. Las citas tomadas de fuentes electrónicas en ocasiones no tienen paginación.

Preámbulo

PATRICK WILDGUST
CURADOR EN JEFE DE SHANDY HALL EN COXWOLD, YORK, REINO UNIDO

¡Os saludo, pequeñas cortesías de la vida, porque llano volvéis su camino! Como la gracia y la belleza, que generan la inclinación a amar a primera vista, sois vosotras quienes abrís esta puerta para dejar que entre el Forastero.

La invitación

“Invitación a México” era el asunto del correo en mi bandeja de entrada. No era ninguna conspiración de suplantación de identidad ni ningún intento de *hackear* mi cuenta de PayPal, sino una cálida y verdadera invitación a dejar mi país y viajar al extranjero para asistir a hablar en un coloquio sobre Laurence Sterne. De aceptar esta gentil y generosa invitación y embarcarme en este viaje para compartir las celebraciones del tricentenario de Sterne, ¿cómo se me percibiría? ¿Como un Simple Viajero, acaso? ¿O como un Viajero Ocioso, Inquisitivo, Mentiroso, Vano o Malhumorado?

La demora

El primer personaje que encarné fue el de Viajero Demorado —y demorado hasta el tope. Se habían hecho arreglos sumamente cuidadosos y considerados para mi llegada, pero el avión de Leeds (Reino Unido) se quedó como adherido al pavimento mientras el reloj seguía haciendo tic-tac, rebasando por mucho la hora de mi conexión. Siete horas en el aeropuerto de Schiphol en Ámsterdam querían decir que

llegaría a la Ciudad de México a una hora horriblemente antisocial: las cinco de la mañana. Una gentil señora estadounidense salió de la nada para traducir las preguntas del Viajero Confundido y ayudarle a pasar la aduana. Dagny Valadez y Carlos Warden lo recibieron con las más cálidas sonrisas.

El desayuno

A las ocho ya estaba desayunando huevos rancheros con tanta determinación que casi logro comunicar mi dicha en español.

La primera visión

Cuento pocas de las muchas cosas que veo pasar en pleno mediodía en las calles, anchas y abiertas. La Naturaleza es tímida; le choca actuar si hay espectadores, pero en un rincón tan poco observado se puede ver que una breve escena suya vale todos los sentimientos de una docena de obras de teatro francesas juntas.

Recorrer la ciudad en taxi desde la temible imagen de Tláloc labrada en piedra, frente al Museo de Antropología, hasta mis aposentos en el hotel cerca de Gran Sur dejó al Viajero Subyugado casi sin habla por el tamaño de la ciudad y el modo en que ésta parecía ir cubriendo las montañas circundantes con un mar de concreto. Sin embargo, en los soportes de los pasos a desnivel donde se amontona el tráfico, las enredaderas calladamente han empezado su propio proceso de asfixia. Los brotes tiernos trepan hacia el sol para convertir el gris en verde.

La segunda visión

De camino a las pirámides, pasamos frente a muchas casas, mucha gente. Mis guías y compañeras de viaje mostraron al ahora Viajero Asombrado maravillas y antigüedades asombrosas, desde las más antiguas, misteriosas e incomprensibles, hasta las más bellas y contemporáneas.

Visitar el museo Frida Kahlo me hizo notar semejanzas entre su Casa Azul y Shandy Hall —ambas son casas para mentes creativas— aunque la de Kahlo está más afianzada a su tiempo muy particular. Mientras esperaba a mi guía en la calle, vi en una ventana a una mujer planchando. Me estaba dando la espalda, pero se podía apreciar que planchaba los dobladillos con sumo cuidado y atención. Su concentración en esta tarea era completa y absoluta. El contraste con la vasta y desparramada ciudad conmovió al ahora Sentimental Viajero con una fuerza sorprendente.

El aniversario

El Atento Viajero se divirtió, se informó y aprendió mucho con las presentaciones hechas para conmemorar el tricentenario de Sterne. Las presentaciones en inglés de Nair Anaya, Ana Elena González Treviño, Mario Murgia, Rodrigo Ponciano y Janet Grynberg fueron un deleite. Las demás, en español, podrían estar disponibles en traducción para el Viajero Perplejo algún día, seguramente.

Gracias, Compañeros de Viaje, por su amabilidad y consideración.

*Traducción de Ana Elena González Treviño

Nacionalismo y otredad en *Tristram Shandy*: una visión paródica de la historia

NAIR MARÍA ANAYA FERREIRA

The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman es, sin duda, un libro singular que sigue abierto a infinidad de interpretaciones y que ofrece al público del siglo XXI la posibilidad de tener interesantes vislumbres del ambiente cultural de la Inglaterra del siglo XVIII. De hecho, es posible argumentar que un hilo conductor del complejo entramado textual y temático de la novela de Laurence Sterne tiene como punto de partida una amplia reflexión sobre la identidad, tanto individual como colectiva, y que dicha reflexión contribuye de manera sustancial a generar la ironía y la tragicomicidad de esta obra maestra. *Tristram Shandy* está repleta de alusiones a diversos acontecimientos históricos que todavía resonaban en el imaginario popular y Sterne juega con ellas no sólo para recrear la atmósfera del periodo, sino también como contrapunto en la caracterización de los personajes e incluso para generar el tono trágico-burlesco de la narración. De forma paralela, la novela se sustenta en un insistente sentido de otredad cultural, una otredad que, al contraponerse a la anglicidad de la familia Shandy, coloca en entredicho precisamente los valores de esa identidad nacional.

En *Nation and Novel. The English Novel from its Origins to the Present Day*, Patrick Parrinder afirma que, hasta Dickens, la fuerza de la caracterización en la novela inglesa se debió a la efectividad del género para funcionar como una "alegoría nacional" y para establecer un claro vínculo "entre el carácter inglés y la excentricidad". Esta conciencia de lo nacional, de "lo inglés", es una percepción recurrente tanto en los novelistas como en los críticos ingleses de los siglos XVIII y XIX. Parrinder cita a William Hazlitt, por ejemplo, para quien los logros de la obra de Sterne, junto con la de Henry Fielding, Samuel Richardson y Tobias Smollett, articulan las preocupaciones manifestadas en las

primeras décadas de la Inglaterra hanoveriana, en la que el "carácter inglés" era "más típicamente inglés que en cualquier otro periodo; es decir, más tenaz en sus opiniones y propósitos [...] era un periodo de *hobby-horses*".[1] El énfasis que estos novelistas ponen en lo que Parrinder llama las "peculiaridades" del temperamento inglés define en gran medida la naturaleza y la estructura de sus propias obras y, en algunos casos, abre la puerta a la dimensión paródica que, para Mijaíl Bajtín, es de suma importancia para el desarrollo de la novela europea en general.[2]

La capacidad que manifiestan los fundadores de la novela cómica inglesa —Fielding, Smollett y Sterne— para alcanzar una estilización paródica de varios niveles y géneros de lenguaje literario constituye precisamente, para Bajtín, el "lado abstracto del entendimiento concreto y activo (es decir, comprometido dialógicamente) de la heteroglosia viva que ha sido introducida en la novela y que ha sido organizada dentro de ésta". En el caso de Sterne, según Bajtín, dicha "incorporación paródica y objetivizada" de varios tipos de lenguaje literario, "penetra los niveles más profundos del pensamiento literario e ideológico y resulta en una parodia de la estructura lógica y expresiva de cualquier discurso ideológico como tal".[3] En las siguientes páginas pretendo explorar la forma en que Sterne explota el contexto histórico de su tiempo para cuestionar la noción de una identidad fija y única. Me concentraré en el modo en que su visión casi jocosa de la historia reciente de Inglaterra, así como las imágenes de alteridad, contribuyen a generar la parodia que distingue su obra.

El pasado de la familia Shandy está inextricablemente vinculado a los acontecimientos que transformaron la historia de Inglaterra a partir de la Guerra Civil, y los fragmentos identitarios que surgieron a partir de esta gran fractura subyacen en el caos ontológico de la trama. Explorar algunas de las estrategias narrativas de Sterne en relación con este tema permite entender el complejo funcionamiento de la novela. No es una exageración pensar que una razón para el tono exuberante de la na-

[1] Patrick Parrinder, *Nation and Novel. The English Novel from its Origins to the Present Day*, p. 27. Las traducciones de las citas críticas son mías, a no ser que indique lo contrario.

2 Mikhail Mikhailovich Bakhtin (Bajtín), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, p. 309.

3 *Ibid.*, p. 308.

rración se debe a la atmósfera de optimismo que prevalecía en Inglaterra a raíz del asentamiento, ya definitivo, de una monarquía protestante y crecientemente parlamentaria. A pesar de que Sterne parodia los discursos filosóficos de su tiempo —en especial el de John Locke— y parece insistir en que la comunicación es un acto fallido del ser humano y del lenguaje, la percepción de que era posible lograr consensos, o al menos tener tolerancia, ante las diferencias políticas y religiosas se encuentra detrás de la convivencia de un grupo tan diverso como Walter Shandy, el tío Toby, el pastor anglicano Yorick y el católico doctor Slop, sin cuyas personalidades discordantes, discrepancias políticas y discusiones bizantinas no es posible disfrutar la autobiografía de Tristram. En la caracterización de cada uno de ellos confluyen varias estrategias narrativas entre las que sobresalen la analogía y la metaforización, por medio de las cuales Sterne establece una relación entre el individuo y la situación política y social de Inglaterra, siempre con el objetivo de desmitificar cualquier ideal simplista. Así, una lectura posible apuntaría a considerar el entorno rural de Shandy Hall como metáfora de una Inglaterra que el mismo Tristram idealiza en algunos momentos de grandilocuencia cuando viaja por el continente, y a los personajes que la habitan, como representantes de algunas facciones predominantes en la nueva configuración del reino. Sin embargo, el que encarnen un grupo o una tendencia en particular no quiere decir que esto, en sí mismo, los predetermine como personajes —pues el rasgo fundamental de la novela es que ninguna identidad es única y fija— ni que sufra, necesariamente, un proceso de cambio; más bien, la caracterización llevada al absurdo de las manías individuales contribuye al sentido de *bathos*[4] que distingue el anticlímax característico de la novela.

De todas las fechas en que Tristram podría haber nacido, después de tantas vicisitudes en su concepción, el que llegue al mundo un cinco de noviembre lo vincula de forma indisoluble con la historia de su nación, pues la efeméride corresponde a dos eventos fundamentales del siglo XVII en los que las disputas entre católicos y anglicanos definieron el

4 *Bathos*, término griego que significa ‘profundidad’, describe un cambio estilístico cuando un autor que busca ser sublime se propasa y cae en un absurdo anticlimático. Ver John Anthony Bowden Cuddon, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* (1999). (N. de la coord.)

destino de Inglaterra. El primero, ocurrido en 1605, es la fracasada conspiración católica para asesinar al rey Jacobo I, apenas dos años después de la muerte de Isabel I, y que resuena incluso hoy en día en la cultura popular inglesa en la quema del monigote que representa a Guy Fawkes. El segundo, en cambio, afianzó el carácter protestante de la monarquía, pues representa el desembarque en 1688 de Guillermo de Orange en tierras inglesas, una invasión holandesa que no llegó a tal, pues el católico rey Jacobo II fue depuesto y huyó al ver que el consenso parlamentario traía a su hija María —esposa de Guillermo— para continuar con la línea Estuardo en el trono. La ambigüedad en la caracterización de Tristram juega precisamente con las veleidades de la historia y contribuye a delinear —e incluso inaugura— lo que Parrinder ha identificado como una preocupación recurrente en la narrativa inglesa: el rastreo de "genealogías familiares" que suelen estar cargadas de significado cultural por "su asociación con la Guerra Civil y otros episodios traumáticos de la historia de Inglaterra".[5] El sentido de "sucesión dinástica" sugerido por Parrinder desempeña un doble papel en la configuración narrativa de Sterne, pues articula el contexto que sustenta la trama y al mismo tiempo le permite cuestionar las relaciones de causalidad que, en teoría, ordenarían cualquier recuento cronológico familiar o nacional.

Algunos críticos consideran que, aun sin ser por completo una sátira menipea,[6] *Tristram Shandy* toma rasgos de ésta no sólo en su estructura formal —por sus digresiones, su mescolanza de géneros discursivos, sus distorsiones argumentativas, su carácter paródico y burlesco—, sino en su preocupación por derrumbar todo lo que pueda parecer una creencia o un conocimiento correcto. El padre de Tristram, Walter Shandy, es quizá quien encarna la mejor caracterización satírica del racionalismo y el entusiasmo absolutista del periodo. Su convicción acerca de la fuerza de las teorías y el conocimiento encuentra un paralelo en su incapacidad para concretar proyectos y lidiar con la vida cotidiana. En palabras de Tristram, Walter es un filósofo "natural" que tiene rasgos de filósofo

5 P. Parrinder, *op. cit.*, p. 33.

6 La sátira menipea designa una sátira extensa, en prosa, no dirigida a individuos particulares sino a actitudes generalizadas. [N. de la coord.]

"moral", por lo que tiene "an itch in common with all philosophers, of reasoning upon every thing which happened and accounting for it too".[7] Con el característico enfoque de tolerancia divertida, Tristram relativiza su papel como la cabeza de la familia: "My father was a gentleman of many virtues,—but he had a strong spice of that in his temper, which might, or might not, add to the number.—'Tis known by the name of perseverance in a good cause,—and of obstinacy in a bad one".[8] Las paradójicas oposiciones con las que Tristram caracteriza a su padre constituyen el rasgo distintivo de toda la narración y permiten identificar uno de los recursos empleados por Sterne para generar el sentido de hilaridad que caracteriza a la novela. En un periodo en el que la capacidad para debatir era fundamental para lograr consensos políticos y sociales, la cómica intransigencia de Walter Shandy lo relega a ir a contracorriente: "My father had such a skirmishing, cutting kind of a slashing way with him in his disputations, thrusting and ripping, and giving every one a stroke to remember him by in his turn—that if there were twenty people in company—in less than half an hour he was sure to have every one of 'em against him".[9]

Al formar parte de la *landed-gentry* —la aristocracia rural que veía disminuir su hegemonía terrateniente y que necesitaba afianzarse económicamente por otros medios, muchas veces provenientes de otros territorios— Walter busca obtener recursos de diversos proyectos que nunca se consolidan. Deja su ocupación original como *Turkey merchant* para retirarse a la propiedad paterna antes del nacimiento de Tristram,[10] y recibe por un tiempo dividendos al participar en el *Missisippi-scheme* (*sic*), una empresa especulativa basada en Francia para explotar los territorios de Luisiana.[11] Finalmente, como consecuencia de las mil libras que la tía Dinah le hereda, "A hundred-and-fifty- odd

7 Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, vol. III, cap. xviii, p. 199. (N. de la coord.: refiriéndonos esta obra de Sterne, en lo sucesivo de esta publicación los números romanos en mayúsculas se referirán al volumen, mientras que los romanos en minúsculas, al capítulo.)

8 *Ibid.*, I, xvii, p. 71.

9 *Ibid.*, VIII, xxxiv, p. 561.

10 *Ibid.*, I, iv, pp. 38-39.

11 *Ibid.*, IV, xxi, p. 328, 639n.

projects took possession of his brains by turns" pero, finalmente decide emplear la suma para enviar a Bobby, su primogénito, al *grand tour* por Europa, y para cercar el *Ox-moor*, que era "a fine, large, whinny, undrained, unimproved common, belonging to the *Shandy* estate".[12] Bobby muere repentinamente, y el descuido en el que se encuentra el terreno —parcela comunal que Walter había comprado años antes después de un largo litigio— hace que su arreglo sea casi imposible, por lo que pierde todo su valor.

De manera similar, su sentido de identidad, marcado por convicciones políticas ya obsoletas y determinado por aspiraciones que nunca logra alcanzar, parodia el entusiasmo nacionalista del periodo. La obsesión de Walter por su linaje queda representada en su disparatado escudo heráldico, que Tristram describe con agudeza:

> It would have made my story much better to have begun with telling you, that at the time my mother's arms were added to the *Shandy*'s, when the coach was re-painted upon my father's marriage, it had so fallen out, that the coach-painter, whether by performing all his works with the left hand, like *Turpilius* the *Roman*, or *Hans Holbein* of *Basil*—or whether 'twas more from the blunder of his head than hand—or whether, lastly, it was from the sinister turn which every thing relating to our family was apt to take—it so fell out, however, to our reproach, that instead of the *bend-dexter*, which since *Harry* the Eighth's reign was honestly our due—a *bend-sinister*, by some of these fatalities, had been drawn quite across the field of the *Shandy* arms. 'Tis scarce credible that the mind of so wise a man as my father was, could be so much incommoded with so small a matter. The word coach—let it be whose it would—or coach-man, or coach-horse, or coach-hire, could never be named in the family, but he constantly complained of carrying this vile mark of Illegitimacy upon the door of his own; he never once was able to step into the coach, or out of it, without turning round to take a view of the arms, and making a vow at the same time, that it was the last time he would

[12] *Ibid.*, IV, xxxi, p. 328.

> ever set his foot in it again, till the *bend-sinister* was taken out—but like the affair of the hinge, it was one of the many things which the *Destinies* had set down in their books ever to be grumbled at (and in wiser families than ours)—but never to be mended.[13]

La mordacidad de Tristram al describir la preocupación de Walter por ser portador de "esta marca vil de ilegitimidad", así como su exagerada gestualidad, muestra una conciencia de la historia del pasado familiar que él mismo desmitifica constantemente. La alusión al rey Enrique VIII con el descarado diminutivo *Harry* desvaloriza de forma irónica el orgullo de su padre por un linaje que, si bien se remonta casi dos siglos atrás, es relativamente reciente en términos de una ascendencia de "genuino" abolengo. No hay que olvidar que los títulos nobiliarios creados por Enrique VIII durante su reinado no acababan de ser aceptados por otras familias aristocráticas de lejana estirpe que, incluso a mediados del siglo XVIII, los veían como advenedizos.

Sterne juega con la participación de los antepasados de Walter y Toby en los traumáticos acontecimientos recientes de Inglaterra para sugerir que la historia dista de ser una sucesión cronológica de causas y efectos, y es más bien resultado de los *Destinies* que afectan la vida de los individuos. En este sentido, Roger y Hammond Shandy son víctimas, al igual que los monarcas reinantes, de las complejas transformaciones religiosas y políticas que rebasan, con mucho, la visión de los individuos. El primero, Roger, participó en la famosa batalla de Marston Moor, la cual se llevó a cabo en julio de 1644 y representó la derrota definitiva en el norte de Inglaterra del ejército de Carlos I ante las fuerzas parlamentarias que lo ejecutarían cinco años después. Las botas militares de Roger ejemplifican la forma en que Sterne conjuga varios ejes temáticos y recursos humorísticos en un objeto. Para Walter las botas constituyen un legado familiar valioso, pero para el cabo Trim no son más que un par de botas viejas que pueden convertirse en morteros para las recreaciones militares que obsesionan al tío Toby. A partir de este incidente, siempre con el tono irreverente que caracteriza

[13] *Ibid.*, IV, XXV, pp. 311-12.

la novela, Sterne subvierte el valor de la historia, caracteriza la paradójica personalidad tanto de Walter como del tío Toby y emite un irónico juicio crítico sobre las guerras:

> By heaven! cried my father, springing out of his chair, as he swore—I have not one appointment belonging to me, which I set so much store by, as I do these jack-boots,—they were our great grandfather's, brother *Toby*,—they were *hereditary*. Then I fear, quoth my uncle *Toby*, *Trim* has cut off the entail.—I have only cut off the tops, an' please your honour, cried *Trim*.—I hate *perpetuities* as much as any man alive, cried my father,—but these jack-boots, continued he (smiling, though very angry at the same time) have been in the family, brother, ever since the civil wars;—*Sir Roger Shandy* wore them at the battle of *Marston-Moor*—I declare I would not have taken ten pound for them—I'll pay you the money, brother *Shandy*, quoth my uncle *Toby*, looking at the two mortars with infinite pleasure, and putting his hand into his breeches pocket as he viewed them.—I'll pay you the ten pounds this moment with all my heart and soul.—
>
> Brother *Toby*, replied my father, altering his tone, you care not what money you dissipate and throw away, provided, continued he, 'tis but upon a SIEGE.—Have I not a hundred and twenty pound a year, beside my half-pay? cried my uncle *Toby*.—What is that, —replied my father hastily,—to ten pounds for a pair of jack-boots?—twelve guineas for your *pontoons*?—half as much for your *Dutch* draw-bridge;—to say nothing of the train of little brass artillery you bespoke last week, with twenty other preparations for the siege of *Messina*; believe me, dear brother *Toby*, continued my father, taking him kindly by the hand,—these military operations of yours are above our strength; [...] What signifies if they do, brother, replied uncle *Toby*, so long as we know 'tis for the good of the nation?—.[14]

Considerando que, dentro del método analógico que estructura la novela, Walter se ve a sí mismo como un monarca absolutista, es posible

[14] *Ibid.*, III, xxii, pp. 213-14.

inferir que Sir Roger Shandy peleó del lado de las fuerzas monárquicas, postura que años después adoptaría también Hammond ("a little man,—but of high fancy"),[15] al apoyar al Duque de Monmouth, hijo ilegítimo de Carlos II, quien en 1685 desafió catastróficamente la sucesión al trono del hermano de Carlos, Jacobo II (cuya evidente tendencia católica llevó a la Revolución Gloriosa de 1688 que lo depuso). Es posible inferir cuál fue la consecuencia de la participación del tío abuelo de Tristram en dicho levantamiento, pues la alusión a su persona aparece en un capítulo dedicado a los "nudos" (y Tristram prefiere no hablar de los "nudos corredizos").

Con este contexto como trasfondo de las manías de los Shandy, no es de extrañar que el orgullo nacionalista desmedido del tío Toby constituya uno de los hilos conductores centrales de la novela y ofrezca momentos inigualables de comicidad. La subtrama de la vida del tío Toby y su obsesión por cuestiones militares aparece en los momentos más inesperados (por no decir, inadecuados) de la fragmentada e incoherente narración de la vida de Tristram. El destiempo de sus intervenciones y la forma en que su monomanía histórica se encuentra latente a lo largo del libro permiten tener, paradójicamente, perspectivas interesantes de la atmósfera del periodo y del escepticismo que permitía relativizar dogmas vigentes hasta entonces.

Ante la imposibilidad de describir la forma en que fue herido en batalla, durante su convalecencia el tío Toby decide representar las batallas mismas, primero en mapas y luego en sus idiosincráticas representaciones en los jardines de Shandy Hall. Su bonhomía y su sentimentalismo contrapuntean su interés intelectual por las hazañas bélicas, de tal forma que "his life was put in jeopardy by words".[16] No deja de ser irónico que adquiera el léxico castrense de un libro holandés escrito por Gobesius y que, al ser traducido del flamenco le permite "to form his discourse with passable perspicuity;—and before he was two full months gone,—he was right eloquent upon it".[17] No sólo eso: conforme obtiene un conocimiento enciclopédico del tema y se repone de sus heridas de guerra,

[15] *Ibid.*, III, x, p. 180.
[16] *Ibid.*, II, ii, p. 108.
[17] *Ibid.*, II, iii, p. 109.

cambia también su personalidad y, podríamos decir, pierde la cordura, como señala Tristram: "When a man gives himself up to the government of a ruling passion,—or, in other words, when his HOBBY-HORSE grows headstrong,—farewell cool reason and fair discretion!".[18]

Mediante la caracterización del tío Toby, entonces, Sterne introduce la importancia que tuvieron las batallas libradas por el rey Guillermo —y su jefe militar, John Churchill, el Duque de Marlborough— para afianzar la posterior hegemonía política y militar de Inglaterra, concretada en los Tratados de Utrecht de 1713-14. La derrota final del rey francés Luis XIV reconfiguró la geografía de poder no sólo en Europa, sino también en el resto del mundo, pues las guerras se pelearon también en las costas de África occidental, India y en diversas regiones de América, incluyendo Canadá, el Caribe y partes de América Latina. Al vencer en la llamada Guerra de Sucesión española, los países protestantes lograron evitar que los tronos de Francia y España quedaran en las mismas manos. Luis XIV fracasó en su intento de imponer al sucesor de Carlos II de España, el rey "hechizado", y con ello extender su poder sobre los dominios españoles en Italia, los Países Bajos, Filipinas y las Américas. Para mediados del siglo XVIII, cuando se publica *Tristram Shandy*, Inglaterra era ya una potencia con control del Mediterráneo (habiéndose establecido en Menorca y Gibraltar) y, sobre todo, era dueña del monopolio de esclavos en América del Sur y el Caribe. La permanente reconstrucción militar realizada por el tío Toby y su ayudante, el cabo Trim, en su continua alusión a cada una de las batallas, puede interpretarse como un ejemplo de lo que Bajtín denomina "alegorización prosaica",[19] la cual, en el caso de Sterne, en mi opinión, simultáneamente formula y subvierte la perspectiva nacionalista del periodo. Es decir, al mismo tiempo que el sustrato histórico sube a la superficie textual y contribuye a la caracterización exaltada de Toby, los acontecimientos son desmitificados por la forma misma en que Toby los recrea: no sólo existe un proceso analógico por medio del cual unas botas viejas puedan usarse como morteros, sino que incluso la textura discursiva del tío Toby —a pesar de que Tristram insiste en que carece

[18] *Ibid.*, II, v, p. 113.
[19] M. M. Bajtín, *op. cit.*, p. 166.

de elocuencia— llega a grados extremos, como en el capítulo treinta y dos del volumen seis, en el que recita una apología de la guerra y los militares.

Los recursos paródicos de Sterne son innumerables. Si la recreación de las batallas parece hacer hincapié en una secuencia de causas y efectos que concluyen en el Tratado de Utrecht, para Tristram dicho tratado no es más que una maniobra del destino —*Fate*— que, además, trae consecuencias devastadoras para su tío:

> Amongst the many ill consequences of the treaty of *Utrecht*, it was within a point of giving my uncle *Toby* a surfeit of sieges; and though he recovered his appetite afterwards, yet Calais itself left not a deeper scar in *Mary's* heart, than *Utrecht* upon my uncle *Toby's*. To the end of his life he never could hear *Utrecht* mentioned upon any account whatever,—or so much as read an article of news extracted out of the *Utrecht Gazette*, without fetching a sigh, as if his heart would break in twain.[20]

No es gratuito, entonces, que el tío Toby abandone definitivamente su obsesiva recreación histórica justo cuando llega a la fecha del Tratado de Utrecht y decida "regresar" en cuerpo y espíritu a Inglaterra. Después de ordenar la demolición de todas las fortificaciones —que permite a Sterne establecer una delgada línea divisoria entre ficción y realidad— Toby le dice a Trim:

> We will begin with the outworks both towards the sea and the land, and particularly with fort *Louis*, the most distant of them all, and demolish it first,—and the rest, one by one, both on our right and left, as we retreat towards the town;—then we'll demolish the mole,—next fill up the harbour,—then retire into the citadel, and blow it up into the air; and having done that, corporal, we'll embark for *England*.—We are there, quoth the corporal, recollecting himself—Very true, said my uncle *Toby*—looking at the church.[21]

[20] L. Sterne, *op. cit.*, VI, xxxi, p. 440.
[21] *Ibid.*, VI, xxxiv, p. 447.

Pero quizá el recurso narrativo que otorga diferentes valores a la historia y, de paso, genera situaciones hilarantes en la novela, es la contraposición del tío Toby cuando silba el *Lillibullero* (deletreado *Lillabullero* en la novela) con los diferentes episodios climáticos de la trama, en especial los que giran alrededor del nacimiento de Tristram. No hay que olvidar que cuatro personajes singulares están reunidos en Shandy Hall durante las horas previas al parto y, más allá de pensar en el bienestar de Elizabeth Shandy, se enfrascan en debates y argumentaciones falaces. En cualquier momento en que se siente tenso o nervioso, el tío Toby tiene el hábito de chiflar la tonada de una balada anticatólica muy popular después de la caída de Jacobo II. La balada en sí es una parodia de una canción de cuna irlandesa, y hace referencia a la masacre de colonos protestantes en 1640 por parte de los terratenientes irlandeses católicos que se rebelaron en contra del dominio inglés.[22] El que el tío Toby la silbe sin cesar articula el sentido de otredad, que es un hilo conductor de la narrativa, pero también representa la formulación de un sentido de identidad a partir, paradójicamente, de una no-identidad o identidad paródica. Cada silbido del tío Toby es un recuerdo de su pasión nacionalista protestante y del tiempo vivido en el sitio de Limerick,[23] cuando las tropas de Guillermo III derrotaron, a principios de la década de 1690, a los rebeldes irlandeses que apoyaban al depuesto rey Jacobo II. Para algunos historiadores *whig*,[24] como G. M. Trevelyan, de la derrota de Irlanda dependía el destino mismo de Inglaterra y, por tanto, fue fundamental en la configuración de la crisis europea, anticipando en cierta medida la caída de monarca francés Luis XIV.[25] El empleo del *Lillibullero* como *leitmotif* de la novela adquiere, por tanto, un doble papel: articula el exaltado patriotismo del tío Toby, pero al mismo tiempo genera episodios humorísticos inigualables ya sea por la falta de

[22] No deja de ser irónico que la BBC haya empleado esta tonada para introducir sus transmisiones radiofónicas durante la Segunda Guerra Mundial y posteriormente en el BBC World Service. Es posible localizar varios sitios de internet en los que se reproduce dicha melodía.

[23] L. Sterne, *op. cit.*, V, xxxvii-xl.

[24] El término *whig* designa a un partido político británico surgido en el siglo XVIII que se caracterizó por oponerse a la monarquía absoluta. Es el antecedente del partido liberal actual. [N. de la coord.]

[25] George Macaulay Trevelyan, *A Shortened History of England*, pp. 359-62.

oportunidad en el momento de silbarlo o bien porque algún personaje lo recuerda en momentos especiales de frustración en los que parece predominar un sentido de lo absurdo.

Identificar algunos de los momentos en los que se silba el *Lillibullero* contribuye a una mejor comprensión de la estructura humorística de la novela. Tristram dedica gran parte de su autobiografía a establecer las diferencias que caracterizan a su papá, Walter, y al tío Toby, mediante la descripción de sus innumerables altercados verbales: "This contrariety of humours betwixt my father and my uncle, was the source of many a fraternal squabble".[26] Sin embargo, quien suele extenderse en sus alegatos es Walter, pues el tío Toby

> would never offer to answer this by any other kind of argument, than that of whistling half a dozen bars of *Lillabullero*.—You must know it was the usual channel through which the passions got vent, when any thing shocked or surprised him;—but especially when any thing which he deemed very absurd, was offered.[27]

En el volumen tres, en el que Elizabeth está ya en trabajo de parto y se siente gran tensión en el ambiente porque el doctor Slop no tiene todavía sus instrumentos quirúrgicos, varios capítulos presentan las digresiones históricas del tío Toby, así como la preocupación de Walter por la salud y el bienestar del niño que está por nacer, ante lo cual Toby "reclined his body gently back in his chair, raised his head till he could just see the cornish of the room, and then directing the buccinatory muscles along his cheeks, and the orbicular muscles around his lips to do their duty—he whistled *Lillabullero*".[28] El silbido conecta el capítulo seis con el siete, con lo que Sterne crea una sensación de simultaneidad: además de la perorata de Walter, y mientras el tío Toby chifla, el doctor Slop "was stamping, and cursing and damning at Obadiah at a most dreadful rate".[29]

[26] L. Sterne, *op. cit.*, I, xxi, p. 92.
[27] *Ibid.*, I, xxi, p. 92.
[28] *Ibid.*, III, vi, pp. 176-77.
[29] *Ibid.*, III, vii, p. 177.

El silbido patriótico del tío Toby en esta circunstancia resalta la incongruencia de la contratación del doctor Slop para traer a Tristram al mundo y, por lo tanto, deja ver una de las muchas paradojas que definen al mismo Walter y su carácter autoritario. Con ello Sterne, una vez más, cuestiona y subvierte mediante la caricaturización varios paradigmas que prevalecían en la época, en especial, los relacionados con el desarrollo del pensamiento científico: por más que Walter desea tener absoluto control sobre el nacimiento y crianza de su hijo, todo lo que planea resulta en una catástrofe. La imposición de un médico en lugar de la partera elegida por Elizabeth —así como su rechazo a que el niño nazca en Londres— constituye, de hecho, la causa de las desgracias del pobre Tristram, de tal forma que las digresiones sobre los avances de la obstetricia, en el contexto caótico del nacimiento, no hacen más que subrayar la falacia de dicho discurso. El escrito teórico —un "libro de cinco chelines" del "operador científico" que denuncia los crasos errores de la hermandad de comadronas y describe los curiosos adelantos instrumentales para extraer el feto—[30] carece de utilidad, pues el doctor Slop, contratado por Walter, resulta ser completamente incapaz, y Tristram se refiere a él como *man-midwife*, restándole, así, toda credibilidad como especialista.

Desde su llegada a Shandy Hall para inquirir sobre la condición de la madre de Tristram, la caracterización del doctor Slop en términos caricaturescos impide que el lector lo identifique con la supuesta dignidad de su profesión. El lector no sólo debe imaginar "a little squat, uncourtly figure [...] of about four feet and a half perpendicular height, with a breadth of back, and a sesquipedality of belly, which might have done honour to a serjeant in the horse-guards", sino visualizar también su llegada a Shandy Hall montado sobre las "vertebræ of a little diminutive pony", arrastrándose por el fango y chocando de frente con el caballo del sirviente Obadiah.[31] Luego de descalificar su credibilidad como científico, Sterne continúa la caracterización del doctor Slop, ahora dirigiendo nuestra atención hacia su fanatismo religioso, con lo que su personaje contribuirá a la absurda circunstancia del nacimiento

[30] *Ibid.*, I, xviii, p. 72.
[31] *Ibid.*, II, ix, pp. 123-25.

de Tristram. Así, se presenta ante Walter y Toby "like *Hamlet's* ghost, motionless and speechless, for a full minute and a half, at the parlour door (*Obadiah* still holding his hand) with all the majesty of mud",[32] después de persignarse por el susto: "What could Dr. Slop do?—He crossed himself †—Pugh!—but the doctor, Sir, was a Papist".[33]

En este contexto, la asociación del *Lillibullero* con el perturbado actuar del doctor Slop se convierte en un ataque feroz contra los católicos y lo que representaban en el periodo: la amenaza de los seguidores de Jacobo II. Sin embargo, no hay que olvidar que, más que criticar a un grupo o a otro, lo que busca el carácter heteroglósico de la novela es desconstruir los discursos autoritarios mediante recursos satíricos diversos. La absurda circunstancia de las horas previas al nacimiento de Tristram —extendida narrativamente a lo largo de varios capítulos— da cuenta de esto. Conforme crece la furia del doctor Slop contra el sirviente Obadiah, quien tuvo la mala idea de anudar la bolsa de los instrumentos quirúrgicos (por lo que Slop no logra abrirla para sacar los fórceps), empieza a jurar, imprecar y maldecir. Walter cuestiona su falta de compostura y con *Cervantic gravity* lo desafía a que excomulgue en voz alta a Obadiah, ofreciéndole una copia de una "form of excommunication of the church of Rome [...] writ by ERNULPHUS the bishop", parte de sus "curiosas" colecciones bibliográficas, mientras el tío Toby está "whistling *Lillabullero* as loud as he could all the time".[34] El lector tiene entonces que visualizar lo que aparece gráficamente en el texto del capítulo once: de un lado el texto en latín y del otro el doctor Slop leyendo la versión en inglés, agregando el nombre de Obadiah en donde es pertinente, y con el tío Toby chiflando su tonada, aunque no tan fuerte como antes. Esta graciosa situación se repite durante la reunión de sabios, si bien ahí Walter impide que Toby silbe a todo pulmón y éste tiene que hacerlo hacia adentro, en silencio.

A lo largo de la novela hay exclamaciones en las que el término *papist*, 'papista', articula la imagen de los católicos como fanáticos y poco nacionalistas. Sin embargo, es interesante reflexionar sobre la

[32] *Ibid.*, II, x, p. 126.
[33] *Ibid.*, II, ix, p. 125.
[34] *Ibid.*, III, x, pp. 181-82.

caracterización de la madre de Tristram, pues a pesar de ser bastante exigua, parece tener vislumbres de un movimiento a contracorriente de las posturas identitarias de Walter y Toby. Así como la crítica reciente ha sugerido que la actitud cuestionadora pero a la vez tolerante de la señora Shandy la convierte en portadora de los valores escépticos del mismo Sterne, hay dos detalles en la novela que parecen insistir en una configuración identitaria ambigua en lo que a religión se refiere.[35] En el capítulo veinte del volumen uno, Tristram reclama airadamente a la lectora que insinúa que su madre es católica:

> —How could you, Madam, be so inattentive in reading the last chapter? I told you in it, *That my mother was not a papist.—Papist!* [...] Then, Madam, be pleased to ponder well the last line but one of the chapter, where I take upon me to say, 'It was *necessary* I should be born before I was christened.' Had my mother, Madam, been a Papist, that consequence did not follow.[36]

Junto con la docta explicación en la nota a pie de página acerca de los rituales romanos (*Romish rituals*) que ordenan, en caso de peligro, bautizar al infante incluso antes de nacer (aunque sea con *a squirt*, 'un chorro de agua'), la exaltada respuesta de Tristram parece querer librar a la madre de una acusación falsa. Como tantas discusiones en la novela, ésta queda en el aire, y Tristram no vuelve a tocar el asunto de la religión de su madre. Sin embargo, si se considera que su nombre de soltera es Elizabeth Mollineux, es posible inferir que Sterne juega con la posibilidad de que la madre sí fuera (o hubiera sido) católica, pues el apellido tiene un linaje que se remonta al siglo XI o XII; es de origen normando, y varias familias aristócratas del norte de Inglaterra con ese nombre eran católicas. Sterne lanza un anzuelo paródico una vez más y corroe la configuración identitaria de su protagonista.

Cabe preguntar si lo anterior afecta la conciencia identitaria nacionalista de Tristram, quien comparte con su padre y su tío muchas

[35] Melvyn New, "Job's Wife and Sterne's Other Women", en Marcus Walsh, ed., *Laurence Sterne*, pp. 73-75.

[36] L. Sterne, *op. cit.*, I, xx, pp. 82-83.

actitudes similares. Dicha postura sale a la superficie, por ejemplo, cuando, al viajar por Francia rumbo a Aviñón, un comisario le ordena pagar un derecho de paso que Tristram considera injusto (pues viajará por agua). Ante la falta de comunicación con el francés, Tristram exclama: "O *England*! *England*! thou land of liberty, and climate of good sense, thou tenderest of mothers—and gentlest of nurses, cried I, kneeling upon one knee, as I was beginning my apostrophe—".[37] La conversación entre Tristram y el comisario —como la mayoría de los diálogos de la novela— cae en el absurdo y no permite un entendimiento entre los interlocutores, pero además, en este caso específico, incrementa las contrariedades que han caracterizado todo el viaje de Tristram y su permanente confrontación con la otredad. Nada es lo que parece y todas las excursiones a los sitios turísticos de renombre resultan un fracaso: el famoso reloj de Lyon construido por Lippius de Basilea no funciona, la gran biblioteca jesuita (en donde Tristram espera leer la historia general de China en chino) está cerrada, y la Tumba de los Amantes, punto culminante de sus planes de viaje, no existe. El *grand tour* tan anhelado como parte de la educación sentimental y cultural de los ingleses adinerados —y en especial de la pequeña aristocracia a la que pertenece la familia Shandy— es simplemente un fracaso.

El apóstrofe a la tierra natal adquiere, en este contexto, un papel irónico y humorístico predominante. Por un lado, la idealización de Inglaterra como tierra de libertad funciona como elemento asertivo frente a la extranjería de los franceses, pero, a pesar del hiperbólico y paródico gesto nacionalista de hincarse a la usanza caballeresca, dicha idealización es continuamente desmitificada a lo largo de la narración. "—The devil take the serious character of these people! quoth I—(aside) they understand no more of IRONY than this—",[38] piensa Tristram de los franceses y obliga al lector a reflexionar sobre el papel de la ironía tanto en la novela como en el comportamiento inglés. Hay, como bien señala el título de la novela, una brecha de significación entre la vida y las opiniones del protagonista que todo lector debe tratar de llenar, de ser posible, después de entender el método de *inducción dialéctica* sugerido

[37] *Ibid.*, VII, xxxiv, p. 501.
[38] *Ibid.*, VII, xxxiv, p. 591.

por Tristram mismo,[39] aunque, en realidad, nunca podrá estar seguro de su propia interpretación.

En resumen, ningún discurso logra preservar su valor como autoridad en el ámbito de la familia Shandy: ni el discurso científico, ni el filosófico, ni el católico, ni el anglicano, ni el histórico, ni el nacionalista, ni el comercial tienen una lectura unívoca en el texto, y por ello la percepción que los personajes tienen de su propia identidad aparece siempre como incompleta. La otredad sugerida por el irreverente *Lillibullero* acecha toda la narración, al grado que se podría afirmar que la mayoría de las digresiones articulan una reflexión identitaria más amplia, una reflexión sobre asuntos culturales, pero también, en gran medida, religiosos. Así como las alusiones a la historia reciente permean el texto, las referencias a Martín Lutero en el relato de Slawkenbergius, las disquisiciones teológicas con los sabios o las discusiones sobre los sermones entre los habitantes de Shandy Hall articulan la preocupación del periodo por la situación religiosa del país. Entre éstas, las referencias al "pobre" hermano de Trim —encarcelado por la Inquisición en Lisboa durante catorce años— agregan un matiz sentimental a las innumerables expresiones de alteridad con respecto a los católicos enunciadas a lo largo de la novela. Si en el caso del doctor Slop dicha otredad resaltaba un ánimo exaltado y la falta de un razonamiento temperado, en la fragmentada narración de la aciaga vida del hermano de Trim prevalece un tono melancólico que anticipa los temas y texturas de la novela sentimental de fines del siglo XVIII, pero que insiste también, sin cuestionamientos, en las crueldades de la Iglesia católica. El relato de Trim sobre la vida de su hermano es introducido precisamente cuando el doctor Slop, Walter y Toby discuten el sermón sobre Hebreos 13:18, el cual aborda un tema subyacente muy importante en la novela, el de la (in)capacidad de comunicarse y de tener una adecuada postura ética y moral: "Orad por nosotros: porque confiamos que tenemos buena conciencia, deseando conversar bien en todo". De forma característica, la lectura del sermón es suspendida por cuestiones banales, pues Walter interrumpe a Trim para criticar su pose y entonación. Sterne abre un largo paréntesis en el que los personajes

[39] *Ibid.*, III, XX, p. 206.

divagan sobre la posible denominación religiosa del autor del sermón, debaten la naturaleza de la Iglesia católica y la anglicana, y finalmente llegan a hablar de la Inquisición. La deshilvanada secuencia de ideas de la conversación, que le otorga un tono cómico, adquiere un giro diferente cuando Trim comienza a contar la triste historia de su hermano Tom de modo tan melodramático que pronto las lágrimas cubren su rostro y el grupo guarda un silencio marcado por la empatía.[40] Más tarde en la novela, cuando Toby y Trim están enfrente de la casa de la viuda Wadman, Trim le cuenta la historia completa: Tom llega como sirviente a Lisboa y se casa con la viuda de un judío que murió de estranguria (afección urinaria muy dolorosa). El pequeño negocio de salchichas prospera hasta que una noche Tom es sacado de la cama "calentita" y arrastrado por los inquisidores que al descubrir que las salchichas no tenían carne de puerco lo condenan a prisión perpetua.[41]

El lenguaje relacionado con la sensibilidad y los sentimientos que caracterizan el relato de Trim hace aún más evidente uno de los modos discursivos que subyace la novela y que trae a colación un asunto que es a la vez una preocupación de Sterne y un rasgo distintivo de *Tristram Shandy*. De acuerdo con John Mullan, el sentimentalismo que caracteriza la obra de Sterne apunta hacia un interés más amplio por parte del autor en torno a la función de la literatura como un medio para establecer vínculos sociales (que Mullan denomina *sociality*, 'socialidad', a partir de un término acuñado por Yorick en *A Sentimental Journey*), el cual, a su vez, constituyó un factor determinante en las llamadas novelas sentimentales tan populares a fines del siglo XVIII y principios del XIX. La insistencia en que las narraciones debían producir un sentimiento de empatía en el lector y que era importante que éste desarrollara la capacidad de responder con "sensibilidad trémula a un relato aciago" era resultado no sólo del interés del periodo por los factores que promovían u obstaculizaban la comunicación, sino sobre todo de la creencia en que la función y el deber del sentimentalismo era "la enseñanza de la virtud".[42]

[40] *Ibid.*, II, xvii, p. 89.
[41] *Ibid.*, IX, iv, pp. 576-77.
[42] John Mullan, "Laurence Sterne and the 'Sociality' of the Novel", en Marcus Walsh, ed., *op. cit.*, pp. 34, 44.

En la medida en que, como demuestra Hina Nazar, el sentimentalismo fue un concepto que se fue modificando a lo largo del siglo XVIII para tener connotaciones relacionadas tanto con juicio como con sentimiento, su papel resultó predominante para la constitución del sujeto ilustrado no sólo porque impulsó la independencia moral en los individuos, sino también porque instituyó un ethos humanitario, "que otorga un valor especial a la comunidad afectiva y a la interrelación".[43]

En su obra, Sterne articula los postulados del sentimentalismo, el cual insistía en la bondad innata del ser humano y hacía énfasis en la creciente preocupación por los indefensos y marginados. En este sentido, la exagerada gestualidad de los personajes ante la desgracia y, sobre todo, las lágrimas de Toby y Trim por el desventurado encarcelamiento de Tom, tienen el doble propósito de mostrar "sus instintos más elevados, su 'benevolencia' y 'humanidad', en momentos de inocencia" y de generar la compasión del lector por medio de la imaginación, recurso que Sterne empleó de forma recurrente tanto en *Tristram Shandy* como en *A Sentimental Journey*.[44] Sin embargo, cabe cuestionar en qué medida dicha compasión evidenciaba una genuina preocupación por el otro.

Que Sterne tenía conocimiento de los sucesos contemporáneos queda de manifiesto en la melodramática escena de la niña negra que Tom encuentra en la tienda, episodio enigmático que incorpora un ejemplo más de alteridad en el contexto trágico de la vida del hermano de Trim. El breve capítulo seis del volumen nueve suspende el trayecto a través de la tienda de Tom hacia la habitación donde está la viuda del judío para narrar su fugaz visión de "a poor negro girl, with a bunch of white feathers slightly tied to the end of a long cane, flapping away flies—not killing them—".[45] Siguiendo el patrón narrativo de Sterne, la viñeta de la niña es el pretexto para la elaboración de ideas asociadas por parte de los personajes. En este caso, el hecho de no matar una mosca apela a la sensibilidad del tío Toby, cuya naturaleza tan placentera y pacífica, cuyo carácter tan temperado, ha informado Tristram, hace que tenga

[43] Hina Nazar, *Enlightened Sentiments. Judgment and Autonomy in the Age of Sensibility*, p. 18.

[44] J. Mullan, *op. cit.*, p. 38.

[45] L. Sterne, *op. cit.*, IX, vi, p. 579.

"scarce a heart to retaliate upon a fly".[46] A pesar de que Toby atribuye la aparente capacidad de mostrar compasión por parte de la niña que ha sido perseguida y de que Trim insiste en su bondad innata, surge la duda sobre su verdadera humanidad. "A negro has a soul?", pregunta el cabo, a lo que Toby responde: "I suppose, God would not leave him without one".[47]

Más que la acción de este episodio (pues en realidad no la hay), lo que hay que notar es que su tono y textura se inscriben en las convenciones del sentimentalismo de la época, lo cual, paradójicamente, negó a Sterne la posibilidad de elaborar una caracterización convincente de la *Moorish girl.* La descripción de la niña no es más que, como exclama Toby, "a pretty picture!", es decir, una imagen fija, un cuadro que hace hincapié en lo pintoresco, pero que no muestra una preocupación mayor por el (posible) sufrimiento de la niña. Tan es así que el esbozo de episodio queda en el aire, pues lo que Trim estaba narrando era simplemente el paso de Tom a través de la tienda para hablar de amor con la viuda del judío: "As Tom [...] had no business at that time with the Moorish girl, he passed on into the room beyond to talk to the Jew's widow about love—and his pound of sausages".[48]

Este capítulo anticipa el efecto que la tradición narrativa sentimental produjo en Europa y América del Norte durante las décadas finales del siglo XVIII, periodo que permite a estudiosos como Lynn Festa, Paul Giles y Markman Ellis debatir acerca de las repercusiones culturales del sentimentalismo, sobre todo respecto a la concepción del otro. Festa argumenta que el sentimentalismo contribuyó a forjar imágenes compartidas acerca de la otredad, imágenes que, si bien establecían un vínculo de acercamiento empático con culturas distantes —y en especial con lo referente a la esclavitud—, a final de cuentas no lograban romper con la percepción de que dichas culturas podían al mismo tiempo constituir una amenaza.[49] Desde esta perspectiva, Sterne parece tener una actitud

[46] *Ibid.*, II, xii, p. 131.
[47] *Ibid.*, IX, vi, p. 578.
[48] *Ibid.*, IX, vii, p. 579.
[49] Lynn Festa, *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century England and France*, pp. 44-55.

ambivalente, pues aunque se oponía a la esclavitud, su representación literaria de ésta tendía, como insiste Paul Giles, a la simple estetización. La relación epistolar entre Sterne y el esclavo liberado y culto Ignatius Sancho permite conocer algunas de las actitudes de Sterne al respecto e identificar el tono y la dicción de sus opiniones. En respuesta a la carta que Sancho le envió para solicitar media hora de su tiempo para reflexionar sobre la esclavitud en el Caribe, Sterne escribe:

> There is a strange coincidence, Sancho, in the little events (as well as in the great ones) of this world: for I had been writing a tender tale of the sorrows of a friendless poor negro-girl, and my eyes had scarse [*sic*] done smarting with it, when your Letter of recommendation in behalf of so many of her brethren and sisters, came to me—but why *her brethren*?—or yours, Sancho! any more than mine? It is by the finest tints, and most insensible gradations, that nature descends from the fairest face at St James's, to the sootiest complexion in Africa: at which tint of these, is it, that the ties of blood are to cease? and how many shades must we descend lower still in the scale, 'ere Mercy is to vanish with them?[50]

No es difícil percibir que la misiva de Sterne comparte las actitudes y el tono que distinguen *Tristram Shandy*, incluyendo el efecto lacrimoso que producen las emociones elevadas. Y el énfasis melodramático en "el tierno relato de los sufrimientos de una pobre niña negra sin amigos", considera Giles, denota la forma en que Sterne no logró recrear la noción de conflicto racial más que en términos pintorescos y un tanto universalistas, lo que apuntaría a una actitud más bien conservadora con la que controla la violencia implícita en la esclavitud y, al insertarla dentro de límites lúdicos y esteticistas, la convierte en algo inocuo.[51] Markman Ellis, en cambio, considera que el énfasis en el aspecto de la empatía es

[50] La carta de Ignatius Sancho a Sterne tiene fecha del 21 de julio de 1766, y la respuesta de Sterne, del 27 de julio del mismo año. Ver Alan Howes, ed., *Sterne: The Critical Heritage*, pp. 174-76.

[51] Paul Giles, *Transatlantic Insurrections: British Culture and the Formation of American Literature, 1730-1860*, p. 112.

lo que rompe con el lenguaje de categorización racial prevaleciente en el periodo, además de que parodia, por así decirlo, la escala de valores implícita en la cadena del ser, que colocaría a St. James's Park y, por ende, a Inglaterra, en una situación más elevada que África.[52]

La posición de Sterne con respecto al pasado reciente de su país y al emergente fenómeno de la esclavitud que sería fundamental en las décadas subsecuentes, dejan ver que, como sugiere Donald Wehrs, para él "la libertad es central para la humanidad". En este sentido, más que elaborar un juicio crítico sobre las repercusiones políticas de la esclavitud, lo que hace Sterne es insistir en que "la compasión es un imperativo moral que vincula el servicio al prójimo con la expresión de los sentimientos más altos del individuo".[53]

En la medida en la que Sterne utiliza y subvierte los postulados ideológicos de su tiempo ofrece una postura crítica que invita a un estudio permanente de la historia política y cultural de Inglaterra y, por supuesto, de su obra. Es mi deseo que esta conmemoración de la vida de Sterne abra el camino para seguir disfrutando su obra en nuestro país.

[52] Markman Ellis, *The Politics of Sensibility: Race, Gender, and Commerce in the Sentimental Novel*, pp. 55-79.

[53] Donald R. Wehrs, "Postcolonial Sterne", en Thomas Keymer, ed., *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, pp. 176-77. Traducción de la autora.

Bibliografía

BAKHTIN [BAJTÍN], Mikhail Mikhailovich, *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. de Michael Holquist. Trad. de Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin, Texas University Press, 1981.

BIBLIA, *La*, "Hebreos 13:18". Vers. de Reina Valera, 1909, en *Biblia paralela* [en línea]. <http://bibliaparalela.com/hebrews/13-18.htm>. [Consulta: 17 de febrero, 2016.]

BOWDEN CUDDON, John Anthony, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. Londres, Penguin, 1999.

ELLIS, Markman, *The Politics of Sensibility: Race, Gender and Commerce in the Sentimental Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. (Cambridge Studies in Romanticism)

FESTA, Lynn, *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century England and France*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006.

GILES, Paul, *Transatlantic Insurrections: British Culture and the Formation of American Literature, 1730-1860*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2001.

HOWE, Alan, B. ed., *Laurence Sterne: The Critical Heritage*. Nueva York / Londres, Routledge, 2002.

KEYMER, Thomas, ed., *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

MULLAN, John, "Laurence Sterne and the 'Sociality' of the Novel", en Marcus Walsh, ed., *Laurence Sterne*. Londres, Longman / Pearson Education, 2002.

NAZAR, Hina, *Enlightened Sentiments. Judgement and Autonomy in the Age of Sensibility*. Nueva York, Fordham University Press, 2012.

NEW, Melvyn, "Job's Wife and Sterne's other Women", en Marcus Walsh, ed., *Laurence Sterne*. Londres, Longman / Pearson Education, 2002.

PARRINDER, Patrick, *Nation and Novel. The English Novel from its Origins to the Present Day*. Oxford, Oxford University Press, 2006.

SANCHO, Ignatius, “Letter XXXV”, julio, 1776, en *Letters of the Late Ignatius Sancho, an African. In Two Volumes. To Which are Prefixed, Memoirs of his Life,* vol. I [en línea]. Londres, J. Nichols, 1782, en *Documenting the American South*, University of North Carolina at Chapel Hill, 2001. <http://docsouth.unc.edu/neh/sancho1/sancho1.html>. [Consulta: 17 de febrero, 2016.]

STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy. Gentleman*. Harmondsworth, Penguin, 1977.

TREVELYAN, George Macaulay, *A Shortened History of England*. Harmondsworth, Penguin, 1975.

WALSH, Marcus, ed., *Laurence Sterne*. Londres, Longman / Pearson Education, 2002.

WEHRS, Donald R., “Postcolonial Sterne”, en Thomas Keymer, ed., *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

La antinovela en Francia en el siglo XVII

CLAUDIA RUIZ GARCÍA

Cuando se revisa la historia de la antinovela en Francia durante el siglo XVII estamos obligados a abordar la producción de una extensa lista de autores con una reconocida trayectoria, como sería el caso de Charles Sorel o de Paul Scarron, así como de otros que escriben novelas como una actividad secundaria y sin mucho éxito, como Antoine Furetière, y, finalmente, tendrían que integrarse a esta revisión las obras que circularon arropadas por el anonimato o el empleo de seudónimos debido a su carácter altamente subversivo, dentro de las que sería pertinente mencionar la novela colectiva *Le Parasite Mormon*. Una buena parte de éstas recurre, con diferentes dosis, a una multiplicidad de juegos experimentales que, un siglo más tarde, novelistas de la talla de Diderot seguirían empleando, lo que nos permitirá conectarnos con Laurence Sterne, a quien se dedica esta publicación por los trescientos años de su nacimiento. El presente texto se suma a otros tantos que intentarán encontrar respuestas a la postura de una historia crítica y literaria; pienso en Bredvold, Vaughan, García Tortosa, entre muchos otros que han colocado a Sterne en una posición aparte o al margen de cualquier tipología o clasificación, por haber escrito esa novela —*Tristram Shandy*— que tanto ha inquietado y fascinado a lo largo de tres siglos.[1]

No se puede hablar de la antinovela en el siglo que nos ocupa sin antes trazar la posición de la historia de los géneros con respecto a la novela moderna en Francia. Ésta nace en un contexto complejo, pues entre 1630 y 1660 se establecen las bases de lo que más tarde se conocerá

[1] Véase Louis I. Bredvold, *The Literature of the Restoration and the Eighteenth Century, 1660-1798*, vol. III (1962); Charles Edwyn Vaughan, *The Cambridge History of English Literature*, vol. X (1967), y Francisco García Tortosa, *Viajes imaginarios en el siglo XVIII inglés y su fondo cultural* (1973).

como la "doctrina clásica" y que someterá la producción literaria, en particular el teatro y la poesía, al respeto incondicional de una serie de reglas y códigos un tanto rígidos. La novela, por el contrario, se libera de tal sometimiento ya que, como señala Maurice Lever, no existe en esta época ningún documento teórico, manual o tratado docto que haya codificado o establecido bases firmes de lo que cualquier novela debería respetar para configurarse como tal.[2] Este descuido deliberado por parte de los eruditos —pues la producción y lectura de novelas se considera una actividad frívola y poco edificante— va a generar una cierta anarquía dentro de la ficción narrativa. En ella es posible a veces la mezcla de registros en una sola obra, pues se puede identificar fácilmente la cohabitación, sin ningún cuidado de unidad y de armonía, por ejemplo, de exotismo y comicidad, así como la presencia de rasgos de novelas sentimentales, caballerescas, pastoriles y trágicas. De manera paralela a estas formas narrativas discontinuas, encontramos un grupo de relatos que en la época se denominan *histoires comiques*, categoría que engloba a veces una producción marginal, en donde cabrían algunas antinovelas dignas de mención. Jean Serroy, referencia obligada para entender la complejidad de esta forma ficcional, señala:

> Le roman comique se présente ainsi au XVIIe siècle, comme un laboratoire où s'expérimentent les formules les plus originales: prenant ouvertement ses distances avec les formes établies du roman pastoral, héroïque ou précieux, lesquelles, liées à des règles, ne bougent guère, il pousse toujours plus loin sa réflexion sur lui-même et en vient, à travers la multiplicité de ses tentatives, à découvrir à un genre qui se cherche encore l'immensité de son champ littéraire.[3]

[2] Maurice Lever, *Romanciers du grand siècle*, p. 11.

[3] "*L'Histoire comique* se presenta en el siglo XVII como un laboratorio donde se experimentan las fórmulas más originales, manteniendo su distancia de las formas establecidas en la novela pastoril, heroica o de corte preciosista, sometidas a reglas, sin poder trastocarlas. Estas novelas reflexionan, hasta límites inimaginables, sobre su propia esencia, constituyéndose así en un género que va a continuar buscándose dentro de la inmensidad de su campo literario" (Jean Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*, p. 17). En todos los casos las traducciones son mías a menos que se indique lo contrario.

Sobre este aspecto quisiera referirme en primer lugar a Charles Sorel, cuyo gran mérito consistió en abrir en Francia el camino de una tradición que en España inaugura Cervantes y que continuarán otros más: la antinovela, que denuncia la ilusión por medio de otra ilusión. A Sorel se le considera como el autor de la primera novela moderna francesa, *L'Histoire comique de Francion* (1623).[4] Allí reproduce una serie de estrategias narrativas que se encuentran en *Don Quijote,* como son el libro dentro del libro o el autor dentro de éste. Además, uno de los aspectos que valdría la pena rescatar de esta novela es el constante cuestionamiento de las formas de la escritura propias de la tradición novelística. De *Don Quijot*e calca la irónica intención de hacer lo que mejor le plazca con su texto. En el libro X, el narrador, cansado de contar un viaje del personaje principal, advierte:

> Je ne veux point vous dire s'il passa des rivieres ou de montagnes, s'il traversa des villes ou des bourgades. Je ne suis pas en humeur de m'amuser a toutes ces particularitez. Vous voyez que je ne vous ay pas seulement dit en quel lieu Nays estoit aux eaux, si cestoit a Pouges ou autre part: Je ne vous ay point appris le nom de la forteresse où Francion fust prisonnier, ny celuy du village où il fust Berger, et celuy de la ville où demeuroit Joconde. C'est signe que je n'ay pas envie que vous le sçachiez, puis que je ne dy pas, et que l'on ne s'aille pas imaginer que ce soit une faute de jugement si je ne mets pas tout cecy.[5]

Con estrategias de este tipo, el autor se burla de la manía de los viejos novelistas por describir hasta el mínimo detalle los espacios

[4] Ver Richard Hodgson, *Poétique et pratique du roman dans l'œuvre de Charles Sorel* (1977); J. Serroy, *op. cit.*; Gabrielle Verdier, *The Art of the Nouvelle in Early Seventeenth-Century France: Charles Sorel* (1976).

[5] "No quiero deciros si atravesó riberas o montañas o pasó por ciudades o aldeas. No tengo humor para entretenerme en eso. Ved cómo tampoco os dije en qué lugar se encontraba Naïs: si era en Pouges o en otra parte. No os dije el nombre de la fortaleza en la que Franción fue hecho prisionero ni el del pueblo en el que se hizo pastor ni en la ciudad donde vivía Gioconda. Esto demuestra que no tengo ganas de que lo sepáis y de que no os imaginéis, que sea una falta de mi juicio si no agrego todo eso" (Charles Sorel, *L'Histoire comique de Francion*, pp. 395-96). A lo largo de esta publicación, en todos los casos de citas de textos antiguos se procura conservar la ortografía y ortotipografía de las ediciones originales.

físicos. Tampoco es gratuito que en el libro XI el personaje informe a sus lectores acerca del tema de una novela que todavía no escribe, pero que tiene en la mente y cuyo título será *Le Berger extravagant:*

> Pour vous parler de ce dernier livre que je n'ay pas escrit, mais que j'ay seulement en l'imagination pour ce que je portois la houlette lors que j'y ay songé, son titre sera le Berger extravagant. Je descry un homme qui est fou pour avoir lue des Roman et des poesies, et qui, croyant qu'il faut vivre comme les Heros dont il est parlé dans les livres, fait des choses si ridicules qu'il n'y aura plus personne qui ne se moque des Romanistes et des Poetes si je monstre cette Histoire.[6]

Sorel, con *Le Berger extravagant*, se había propuesto escribir un libro que fuera, en alguna medida, una especie de tumba de las viejas novelas y que desanimara a sus lectores demostrándoles la inutilidad y la sinrazón de las mismas. Así, imaginó un personaje inserto en su tiempo, hijo de un rico comerciante de sedas, cuyas lecturas, a la manera del Quijote, lo habían trastornado a tal punto que creía vivir las mismas aventuras que encontraba en el papel. Como el Caballero Andante, se disfraza de pastor, compra algunos borregos que lleva a pastar al borde del Sena y su mundo se convierte entonces en una especie de Arcadia. En lugar de llevarlo a un asilo, la gente que lo conoce le sigue el juego.[7] Al

[6] "Para hablaros de ese último libro que aún no escribo, pero que tengo en la imaginación porque llevaba el cayado de pastor, cuando se me ocurrió, su título será *El pastor extravagante*. Describo a un hombre que se volvió loco por haber leído novelas y poesías y que, creyendo que se debe vivir como los héroes de los que hablan esos libros, hace cosas tan ridículas que no habrá nadie que no se burle de esos novelistas y poetas si escribo esta historia" (Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, p. 438).

[7] "Anselmo oyant toutes ces choses si peu comunes, eut un estonnement nonpareil, et connut qu'il avoit trouvé un homme malade de la plus estrange folie du monde, si bien que sçachant qu'il n'y a que des coups à gaigner avec ces gens là, lors que l'on leur contrarie et rien que du plaisir à recevoir, quand l'on leur accorde tout, il se mit aussit tost aupres de luy. Il resolut de se mordre les lévres toutes les fois qu'il diroit quelque chose de plaisant de peur d'en rire, et prit une contenance si modeste, que le berger croyant qu'il luy preparoit une audience favorable, commença ainsi de parler" (*ibid.*, p. 2). "Anselmo al oír esas cosas tan raras, se asombró tanto y se dio cuenta de que había encontrado a un hombre enfermo de la más extraña locura del mundo. Sabía que con ese tipo de gente sólo se ganan golpes cuando se les contradice y se recibe mucho placer cuando se les da la razón en todo; de inmediato se puso junto a él. Resolvió morderse los labios cada vez

igual que en el texto de *Don Quijote*, el personaje decide nombrarse de otra forma:

> […] mon nom propre estoit Louys, mais […] je l'ay quitté pour m'en donner un de berger. Je voulois en avoir un qui aproschast un peu de ce premier, afin d'estre toujours reconnu, et tantost j'ay voulu, me nommer Ludovic, tantost Lysidor, mais enfin j'ai trouvé plus à propos de me faire appeler Lysis, nom qui sonne je ne sçay quoy d'amoureux et de doux.[8]

En otros pasajes, este pastor imagina que ha adquirido la apariencia de una joven, que se ha transformado en un sauce, o bien que ha matado a un dragón y liberado a una princesa. Sorel respeta todas las convenciones propias de la novela pastoril, pero sólo para satirizarlas o ridiculizarlas. Las extravagancias de su personaje pueden compararse con las de don Quijote, e incluso uno de los personajes de esta misma historia considera a Lysis como el sucesor del Caballero de la Triste Figura. De esta forma, Sorel, fiel a su propósito, integra en su novela un vasto repertorio de situaciones paródicas que traducen nítidamente su deseo de vilipendiar el género novelesco.

Estos mismos procedimientos serán utilizados por Antoine Furetière en su ficción intitulada *Le Roman bourgeois,* sólo que llevándolos hasta las últimas consecuencias, pues escribe una ficción, pero con la intención de decir lo que no hará en ella y que sí han hecho los novelistas que lo han antecedido. *Le Roman bourgeois* es una obra sin hilo conductor y con un verdadero caos estructural, en donde el autor se niega a iniciar *in medias res*, según la convención, a escoger héroes extraordinarios y a describir a los personajes y a las cosas, impidiendo entonces al lector instalarse cómodamente en la historia.[9] Su resistencia es tal que de

que dijera alguna cosa graciosa para no reírse y fingió tal seriedad, que el pastor, creyendo que le preparaba una audiencia favorable, comenzó a hablar así".

[8] "[…] mi nombre era Luis, pero lo cambié por uno de pastor. Quería tener uno que se pareciera al primero, para que me reconocieran fácilmente, ya fuese Ludovico o Lysidor, pero por fin encontré uno muy apropiado, Lysis, que me pareció que tenía algo de enamorado y de dulce" (*ibid.*, p. 3).

[9] Ignacio Iñarrea Las Heras señala que el desorden es un criterio escogido de forma deliberada por el autor porque con ello consigue hacer una crítica eficaz de la novela heroica. ("*Le Roman*

repente coloca un "etcétera" para que el lector complete el episodio, e incluso llega a imaginar la propuesta de una página en blanco para que aquél pueda poner allí todo lo que se le antoje.[10] Su concepción de novela es muy particular, ya que desde el libro primero explica que va a quitar todo lo que encuentra muy anticuado y a agregar algo nuevo para ponerlo de moda. Además aclara que no incluirá "ni héros ni héroïnes, qui ne dresseront point d'armées, ni ne renverseront point de royaumes, mais qui seront de ces bonnes gens de médiocre condition, qui vont tout doucement leur grand chemin".[11] Sólo precisa que algunos serán feos, otros, prudentes y otros más, tontos. Casi al inicio de la novela uno de ellos se enamora y decide casarse. Los acontecimientos para la boda se presentan de forma tan abrupta que el narrador, consciente de esta transformación, con respecto al modelo antiguo señala: "Je me doute

bourgeois d'Antoine Furetière: unité narrative et conception du roman", en *Anales de filología francesa*, p. 62.)

[10] "Encore n'y a-t-il que les auteurs bien discrets qui en fassent si peu, car il y en a qui non seulement à chaque tome, mais à chaque livre, à chaque épisode ou historiette, ne manquent jamais d'en faire. Un plus grand orateur ou poète que moi, quelque inventif qu'il fût, ne vous pourrait rien faire lire que vous n'eussiez vu cent fois […] Vous entrelarderez ici celui que vous trouverez le plus à votre goût, et que vous croirez mieux convenir au sujet. J'ai pensé même commander à l'imprimeur de laisser en cet endroit du papier blanc, pour y transplanter plus commodément celui que vous auriez choisi, afin que vous puissiez l'y placer. Ce moyen aurait satisfait toutes sortes de personnes: car il y en a tel qui trouvera à redire que je passe des endroits si importants sans les circonstancier, et qui dira que de faire un roman sans ce combat de passions qui en sont les plus beaux endroits, c'est la même chose que de décrire une ville sans parler de ses palais et de ses temples. Mais il y en aura tel autre qui, voulant faire plus de diligence et battre bien du pays en peu de temps, n'en demandera que l'abrégé" (Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois*, p. 214). "Más aún, no hay más que los autores bien discretos que hacen muy poco, porque hay algunos que no solo en cada tomo, sino en cada libro, en cada episodio o breve historia no dejan de hacerlo. Un orador o un poeta más grande que yo, por inventivo que fuera, no podría haceros leer nada que ya hubieseis leído cien veces. […] Aderezaríais aquí lo que hallarais a vuestro gusto, y lo que considerarais más conveniente para el tema. Pensé incluso ordenar al impresor dejar en este lugar una hoja en blanco para transplantar ahí más cómodamente aquello que vos hubierais elegido, para que lo pudierais poner ahí. Este medio habría satisfecho a toda clase de personas: porque habrá quienes querrán decir que yo paso por lugares muy importantes sin explicarlos, y quienes dirán que hacer una novela sin una lucha de pasiones, que son las partes más bellas, es lo mismo que describir una ciudad sin hablar de sus palacios y sus templos. Pero habrá otros que tengan más prisa y quieran recorrer el país en poco tiempo, y que no solicitarán más que una versión resumida".

[11] "Ni héroes, ni heroínas que estuviesen a la cabeza de un ejército y que no destruirían reinos, sino gente buena de mediocre condición que va por el mundo tranquilamente" (*ibid.*, pp. 74-75).

bien qu'il n'y aura pas un lecteur (tant soit-il bénévole) qui ne dise ici en lui-même: 'Voici un méchant Romaniste! Cette histoire n'est pas fort longue ni fort intriguée. Comment! Il conclut d'abord un mariage, et on n'a coutume de les faire qu'à la fin du dixième tome!'"[12] En otros episodios explica que tampoco puede reportar al lector lo que sucedió en un encuentro entre dos enamorados o lo que contenía una carta de amor y el efecto que produjo en la persona que la recibió, pues no había testigos, ni espías ni confidente para hacerlo, como comúnmente sucede en las novelas en donde incluso se informa hasta del ritmo de la respiración de los protagonistas. Cada vez que interrumpe un relato, el narrador se justifica de manera extraña, desconcertando al lector.[13] Cuando cuenta la historia de Lucrecia, uno de los personajes, de repente corta el episodio y dice: "je veux la laisser un peu reposer, car il ne faut pas tant travailler une personne enceinte",[14] o bien, en otro momento agrega: "Je ne veux pas m'amuser à répéter toutes les sottises qui s'y dirent de part et d'autre; ce que nous en avons rapporté suffit".[15]

Todos estos procedimientos los encontraremos más tarde en la novela *Tristram Shandy* que, al igual que *Le Roman bourgeois*, desmoraliza al lector, quien queda atrapado en medio del caos que reina en el texto por las continuas digresiones o divagaciones, la tipografía y las páginas en negro y en blanco, o los saltos, como sucede con el capítulo vigésimo cuarto, del volumen cuatro. Además recordemos lo que el personaje dice en el capítulo decimosegundo del volumen nueve:

[12] "Sospecho que no habrá lector que no reclame: '¡Éste es un mal novelista! pues la historia no es ni muy larga ni tiene mucha intriga. ¡Cómo! ¡Concluye primero en una boda, cuando la costumbre es hacerlo al final del tomo décimo!'" (*ibid.*, pp. 92-93).

[13] Martine Debaisieux, en *Le Procès du roman. Écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*, p. 39, señala que el carácter híbrido de *L'Histoire comique* se acentúa al agregar una dimensión metatextual al nivel de composición de la novela. Se suma a la representación deformada de la realidad y a una postura paródica frente a la tradición. En estos textos, el relato se interrumpe con la intención de poner en evidencia las técnicas de composición de las novelas o para presentar las opiniones literarias del autor, comúnmente por medio de una discusión entre los personajes. En cambio, en el caso de *Le Roman bourgeois*, el comentario crítico viene por lo general de la voz de narrador.

[14] "[…] quiero dejarla descansar un poco, porque no hay que hacer trabajar tanto a una persona preñada" (A. Furetière, *op. cit.*, p. 136).

[15] "No quiero entretenerme en repetir las tonterías que allí se dijeron el uno al otro; con lo que hemos informado es más que suficiente" (*ibid.*, p. 155).

> Upon looking back from the end of the last chapter, and surveying the texture of what has been wrote, it is necessary, that upon this page and the five following, a good quantity of heterogeneous matter be inserted, to keep up that just balance betwixt wisdom and folly, without which a book would not hold together a single year.[16]

Es verdad que no hay libro que aguante esto y es precisamente el problema con el que se enfrenta el lector de Furetière: a fuerza de querer repetir el efecto que se produce cuando una novela se mira frente a un espejo, creando así una multiplicación laberíntica entre reflejos y reflejos de reflejos, en *Le Roman bourgeois* el tratamiento resulta tan obvio que en lugar de sorprender al lector, lo fatiga. Sorel, por su parte, consigue dosificarlo, de allí el éxito que su obra tuvo, lo que se refleja en la multiplicidad de ediciones y traducciones a otras lenguas a lo largo del siglo. *Le Roman bourgeois*, por el contrario, fue un verdadero fracaso editorial, pues no se vendió ni conoció ninguna reimpresión. Todas las inconsistencias que a Furetière le conviene introducir en su historia tienen un tono deliberado y poco espontáneo. Para Ignacio Iñarrea Las Heras, esta tendencia dentro de la novela se explica porque, en su opinión, *Le Roman bourgeois* no debe considerarse únicamente como una antinovela, sino situarla más bien en un nivel diferente, en relación a Charles Sorel o Paul Scarron, pues constituye una verdadera teoría sobre el género novelesco.[17] Furetière exacerba la conciencia formal de su obra, agotando y desgastando un procedimiento propio de la novela moderna o barroca.

Esto mismo sucede con la obra colectiva referida en un principio, *Le Parasite Mormon*. Fue editada una sola vez en 1650. Jean Serroy menciona como responsable del relato al abad de La Mothe le Vayer, hijo del filósofo libertino; junto con él también participaron D'Assoucy,

[16] Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman,* IX, xii, p. 585. "Si releemos el final del último capítulo y examinamos la trama de lo escrito allí, advertiremos la necesidad de que a partir de esta página y durante las cinco siguientes se añada una buena dosis de materiales heterogéneos para conservar el debido equilibrio entre el buen juicio y el disparate, sin el cual, como es sabido, no hay libro que aguante más de un año" (L. Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, p. 611).

[17] I. Iñarrea Las Heras, *op. cit.*, p. 58.

Tristan L'Hermite, Chapelle, Cyrano de Bergerac, Paul Scarron y muy probablemente Charles Sorel.[18] En opinión del mismo Serroy, esta antinovela debe leerse más bien como un manifiesto literario, donde se defienden no solamente ideas, sino obras de teatro, poemas y novelas. El texto se abre con una página en blanco reservada al lector donde se explica que la intención de los autores era que se retratara allí a sus amigos, en medio de un banquete, pero como no habían podido conseguir recursos para el festín, juzgaron muy pertinente pedirle al lector potencial que lo supliera por medio de la fuerza de su imaginación.[19] Para Martine Debaisieux ésta página en blanco constituye un llamado para que el lector colabore como en la propuesta de Furetière;[20] y Marta Teixeira Anacleto justifica el uso de este recurso tan gustado por los novelistas de la época diciendo que:

> Le papier blanc se situe au centre d'une épistémologie de l'écriture que Furetière, comme la grande majorité des romanciers comiques de son siècle ou bien comme Diderot ou Sterne au XVIII, ose mettre en débat, dans un jeu conscient des spécularités qui double le récit (le récit du récit) et qui interroge continuellement les structures de construction du littéraire.[21]

[18] J. Serroy, *op. cit.*, p. 406.

[19] "Le dessein des Autheurs estoit de faire peindre icy leurs amis, faisant grande chère autor d'vne belle table ronde, avec le nom de chacun d'eux au bas de leur portraict, & ces mots à costé, à table ronde il n'y a point de haut bout, pour euiter des ceremonies. Mais comme ils n'auoient pas dequoy fournir à la despence de ce festin, ils ont iugé plus à propos de prier Monsieur le Lecteur de suppléer par la forcé de son imagination au deffaut de la peinture" (François La Mothe, *Le Parasite Mormon, histoire comique*, p. 2). "La intención de los autores era hacer pintar aquí a sus amigos en un gran banquete alrededor de una bella mesa redonda, con el nombre de cada uno de ellos abajo de su retrato, y estas palabras a un costado, porque en una mesa redonda no hay cabeceras, para evitar ceremonias. Pero como no tenían de qué abastecer la despensa para este festín, juzgaron más apropiado pedirle al Señor Lector suplir todo a través de la fuerza de su imaginación a falta de la pintura".

[20] M. Debaisieux, *op. cit.*, p. 33.

[21] "La hoja en blanco se sitúa en el centro de una epistemología de la escritura que Furetière, como la gran mayoría de los novelistas de historias cómicas de su siglo [donde incluiríamos a los autores del *Parásito Mormón*] o bien como Diderot o Sterne en el siglo XVIII, osa debatir, en un juego consciente de especularidades que duplica el relato (el relato del relato) y que cuestiona continuamente las estructuras de construcción de lo literario" (Marta Teixeira Anacleto, "Le Blanc de l'écriture chez Furetière: prétextes pour une dé-construction du romanesque au XVIIe", en *Confluências*).

Con ello se topa precisamente el lector del *Parasite Mormon*. Es cierto que el texto tiene una intriga, pues el personaje epónimo está acusado de ser sodomita y ateo, y le espera el castigo de ser quemado, cargos que se retiran al final de la novela, pues se explica que se le acusó falsamente al caer en una trampa urdida por dos amigos:

> Voyla donc le commencement, le progrez, & la decadence des amitiez de Mormon; & c'est ce dont i'ay iugé qu'il estoit necessaire de vous instruire, auamt que de vous en faire voir la catastrophe.
>
> Desjardins & Mormon ne furent pas plustost logez ensemble, que le Poëte dissimuland sa haine, fit plus de caresses à son amy deuant; c'est à dire le traitta plus que iamais, ne luy parla que de se réiouir; Et pour faire desbauche entiere, il luy proposa de faire venir femme coucher auev eux dans leur College. Mormon qui n'est pas ennemy de la chair, y consentit comme vous pouuez croire. Mais le Poëte luy representa qu'il estoit trop difficile d'en faire venir vne sans sçandale auec ses vestements ordinaires, & qu'il falloit absolument la faire desguiser en homme, pour en iouïr avec plus de seureté, & moins d'inquietude. Le pauure duppe qui ne se doutoit de rien, trouva son auis fort bon; Et en effet ils l'executerent dés le lendemain. Mais le Poëte ne les vit pas plustost ensemble, que sçachant bien que dés qu'il seroit sorty, ils ne manqueroient pas de se caresser, il les quitta pour aller, disoit-il, commander à disner dans vn gargot qui estoit à la porte; mais en effet pour faire venir vn Prestre, & plusieurs autres personnes, à qui il fit voir par vn petit trou qu'il auoit fait esprés, Mormon couché auec cette fille, qu'ils prirent tous facilment pour vn garçon à cause de ses vestements.[22]

[22] F. La Mothe, *op. cit.*, pp. 191-92. "He aquí el comienzo, la continuación y el deterioro de las amistades de Mormón; es lo que juzgué que era necesario informaros, antes de haceros ver la catástrofe.

"Desjardins y Mormón, una vez que estuvieron juntos, el poeta disimuló su odio, haciéndole a su amigo muchas caricias, es decir lo trató lo mejor que pudo y le habló sólo de gozar. Para librarse a la lujuria le propuso hacer venir una mujer para que se acostara con ellos en el Colegio. Mormón, que no era enemigo de la carne, aceptó como podéis creer. Pero el poeta le explicó que era muy difícil hacerla venir, sin provocar algún escándalo, con su ropa ordinaria y que había que disfrazarla de hombre, para gozar con más seguridad y menos inquietud. El pobre tonto, que no

Lo mismo sucederá con respecto a su ateísmo, pues un falso amigo le hará leer un libro sobre la existencia de Dios:

> Il luy montra le traitté, disant qu'il falloit qu'ils le leussent ensemble; & que pource que tout le volumen estoit fait par objections, & responses, Mormon leust les raisons contre la Diuinité, & luy qu'il en liroit les solutions. Le Parasite s'accordant, le Pointu feignit d'aller voir hors de la chambre, s'il n'y auoit point laissé tomber son mouchoir en venant. Mais c'estoit en effect pour faire signe par vne petite fenestre qui respondait sur la Cour, à des gens qu'il auoit amenez exprez pour estre les témoings de leur conuersation […][23]

Sin embargo, este hecho se diluye, ya que algunos de los asistentes al castigo ejemplar, la hoguera para los heréticos, discurren a lo largo del texto empleando alusiones críticas a las tradiciones narrativas y burlándose de convenciones retóricas, estructurales, temáticas, etcétera. La voz narrativa advierte a su lector que se enfrentará con la primera novela que se desarrolla en un marco temporal de veinticuatro horas y que la regla de un día será respetada como sucede en el teatro.[24] Además lo prepara a recibir "ce grotesque ramas d'auentures & d'imagination Burlesques".[25] Se cuenta la historia del personaje principal así como

sospechaba nada, encontró muy atinada la propuesta. Pusieron en marcha el plan al otro día. Pero el poeta no los vio más juntos, sabiendo que una vez que los dejara solos no tardarían en acariciarse. Les dijo que los dejaría para ordenar una cena en una tasca que estaba a la vuelta de la esquina; pero más bien fue a buscar a un padre y otras persona para hacerles ver, por un agujero que había hecho a propósito, al Mormón acostado con la chica, a la que fácilmente tomaron por un chico a causa de sus vestimentas".

[23] *Ibid.*, p. 195. "Le mostró el tratado, diciendo que era necesario que lo leyeran juntos y como todo el volumen estaba hecho a base de objeciones y respuestas, Mormón leería las razones contra la Divinidad, y él, las soluciones. El Parásito estuvo de acuerdo y Pointu fingió salir de la recámara para ver si no había dejado caer su pañuelo al llegar. Pero en realidad era para llamar por medio de una seña, a través de una ventana que daba al patio, a unas personas que había traído a propósito para que fuesen testigos de su conversación".

[24] "Tu remarqueras que c'est peut-estre icy le premier Roman qui se soit passé en vingt & quatre heures; & que la Regle d'vn iour y est obseruée comme dans les plus exactes Comedies. Adieu" (*ibid.*, p. 1). "Notarás que ésta será tal vez la primera novela que transcurra en veinticuatro horas, y que la regla de un día se observa aquí como en las comedias más exactas. Adiós".

[25] "[…] una serie de aventuras grotescas y de imaginaciones burlescas" (*ibid.*, p. 2).

de dos más —los poetas Desjardins y Pointu— y en medio de éstas se intercalan apotegmas, poemas, cuentos, cartas, un catálogo de obras del Parásito, entre otras cosas. En uno de los pasajes se habla sobre el teatro y se ridiculiza el empleo de criterios que lo rigen, tales como el referente a la verosimilitud y la unidad de acción y lugar. Se hacen observaciones sobre el recurso al soliloquio, considerado como ridículo e improbable, ya que rara vez se verá a un hombre hablarse a sí mismo en voz alta durante un cuarto de hora. Louvot, uno de los personajes del relato, de manera burlona se pregunta, indignado:

> Vous y verrez vne personne parler à son bras & sa passion, comme s'ils estoient capables de l'entendre. Courage mon bras: Tout-beau ma passion. Mettons la main sur la conscience; Nous arriue-t-il iamais d'apostropher ainsi les parties de nostre corps? Quand vous auez quelque grand dessein en teste, quand vous vous deuez battre en duel, faites-vous ainsi vne belle exhortation à vostre bras pour l'y resoudre? Disons nous iamais, Pleurez, pleurez mes yeux; non plus que, Mouchez, mouchez vous mon nez; courage mes pieds, allons nous en au Faubourg sainct Germain. Vous me direz que c'est une figure Rhetorique qui a été pratiquée de tous les anciens. Ie vous respons qu'elle n'en est pas moins ridicule pour estre vieille, que ce n'est la premiere fois que l'on a fait du vice vertu, qu'il n'y a point d'authorité qui puisse iustifier ce qui choque le iugement & la vray-semblance ; & qu'enfin les anciens ont failly en cecy, comme ils ont manqué quand ils ont fait durer des sujets d'une piece plusieurs mois, & qu'ils n'obseruoient ny vnité de lieu, ny de Scene.[26]

[26] "Habréis visto a una persona hablarle a su brazo y a su pasión, como si fuesen capaces de escucharlo: 'ánimo, mi brazo; coraje, mi pasión'. Seamos honestos: ¿Acaso alguna vez increpamos de esta forma las partes de nuestro cuerpo? Cuando se tiene algún designio importante en mente, cuando debe batirse en duelo, ¿exhortáis a vuestro brazo para que realice tal acto? Nunca decimos 'llorad, llorad, ojos míos'; como no diríais 'sonaros, nariz mía, sonaros'; 'ánimo, mis pies, que nos dirigimos al suburbio de Saint Germain'. Vos me diréis que es una figura retórica que ha sido practicada por los antiguos. Yo os respondo que es tan ridícula como anticuada, que no es la primera vez que se hace de un vicio una virtud, que no hay autoridad que pueda justificar lo que choca al juicio y a la verosimilitud y que, por último, los antiguos fallaron en esto, como también lo hicieron al querer hacer durar los temas de una pieza durante meses y no observar la unidad de lugar ni de acción" (*ibid.*, pp. 145-47).

No debemos olvidar la dimensión subversiva de estos textos. El mismo Sorel en su prefacio a *L'Histoire comique de Francion* advierte a su lector que su tarea es como la de los "Apotiquaires qui sucrent par le dessus les breuvages amers afin de les faire mieux avaller".[27] Todos estos textos denuncian por medio de múltiples recursos, en particular la parodia y la sátira, una realidad económica; reflejan la crisis intelectual y moral del siglo, y rechazan sistemas de valores religiosos y sociales, así como el principio de respeto a la tradición, la autoridad y el dogma. No es gratuito que, por ejemplo, en *L'Histoire comique de Francion,* que podría englobar las etiquetas de cuento popular, novela picaresca y novela tradicional, el personaje principal se defina, como lo hace Martine Debaisieux a través de un oxímoron: "un chevalier paillard ou picaro généreux".[28] Su conexión con la tradición picaresca le permite realizar un ataque frontal contra una serie de vicios y contradicciones de un sistema social en total descomposición. En diferentes partes del relato se asume de manera abierta la trasgresión de las leyes civiles, morales y religiosas. En ellas, el personaje principal se encuentra inmerso en un mundo dominado por el caos y de cuya humanidad sólo encontramos su rostro más grotesco. A lo largo del texto se observan situaciones cargadas de inmoralidad, que amenazan el orden establecido. En el caso de *Le Roman bourgeois* (1666) de Antoine Furetière, el título de la novela es también un oxímoron, pues como señala Marie Roy-Garibal:

> Cette Alliance contre nature que conclut Furetière entre l'univers aristocratique du genre et le monde peu romanesque des bourgeois —annonce d'emblée une mise en cause que le choix du sujet vérifie aussitôt: ce sont des histoires de mariages, et non d'amour, qui forment la matière inattendue du *Roman bourgeois*. C'est là un premier point de rupture avec le roman antérieur, qui s'intéressait plus au sentiment et à son analyse qu'à sa traduction juridique et sociale. Or le récit de Furetière […] peut être abordé comme la triple

[27] "[…] los boticarios que endulzan los brebajes amargos con el fin de que se puedan tragar mejor" (Ch. Sorel, *L'Histoire comique de Francion*, p. 46).

[28] "[…] un caballero licencioso o un pícaro generoso" (M. Debaisieux, *op. cit.*, p. 42).

> formulation d'une interrogation institutionnelle et bourgeoise sur le mariage et sur le statut civil de la femme mariée.[29]

Finalmente, en el caso de *Le Parasite Mormon,* resulta relevante que al personaje se le envíe a la hoguera por sodomita y ateo, aunque sin ninguna prueba convincente de ello,[30] y que entre uno de los responsables del texto se encuentre el hijo de uno de los máximos exponentes de la filosofía libertina del momento: François de La Mothe Le Vayer, filósofo acusado después de su muerte de ateo disimulado, impío oculto o adepto de un doble lenguaje, entre otros atributos.[31] Formó parte del grupo de pensadores escépticos y libertinos de su tiempo, como Gassendi, Saint-Evremond, Cyrano entre otros, quienes se emanciparon de un cierto modelo de pensamiento antiguo y medieval para crear lo que se conoce como la razón moderna.[32]

De esta forma podemos concluir reconociendo que al acercarse a la antinovela del siglo XVII el lector se topa con personajes que rechazan certezas y tradiciones, de la misma forma que la voz narrativa cuestiona las convenciones de la novela. Por ello Fausta Garavini señala:

> Il est symptomatique que le renouvellement profond du roman se produise en France, précisément au moment où s'affirme dans le domaine philosophique la nécessité d'une rupture avec la tradition, et l'exigence d'une recherche de la vérité fondée sur l'expérience

[29] "Esta alianza contranatural que Furetière expone entre el universo aristocrático del género de la novela y el mundo poco novelesco de los burgueses —anuncia de golpe un cuestionamiento que la lección del tema verifica de inmediato: se trata de historias de matrimonios, y no de amor, las que forman la materia de la novela burguesa. Éste es un primer punto de ruptura con la novela anterior que se interesa más en el sentimiento y su análisis, que en la traducción jurídica y social. Así, esta novela puede abordarse como una triple formulación de un cuestionamiento institucional y burgués sobre el matrimonio y sobre el estatus civil de la mujer casada" (Marine Roy-Garibal, ed., en A. Furetière, *op. cit.*, p. 30).

[30] Ver nota 22, arriba.

[31] Michel Onfray, *Les Libertins baroques. Contre-histoire de la philosophie*, p. 80.

[32] Cecilia Rizza los identifica como el círculo de libertinos o librepensadores —jóvenes de alto rango social, magistrados, hombres de ciencia y poetas— que solían reunirse para blasfemar los dogmas del catolicismo. Sin embargo, no niegan la existencia de Dios, pero están más del lado de los deístas, panteístas, pietistas o partidarios del fideísmo (*Libertinage & littérature*, p. 10).

> individuelle et le rejet des opinions courantes. Dans le domaine narratif, le romancier ne peut rompre avec la tradition qu'en détruisant la foi du lecteur dans la reproduction littérale du monde concret, dans la transcription de la vie réelle: C'est-à-dire, non pas tellement en remplaçant des héros incroyablement parfaits et protagonistes d'aventures hyperboliques par des personnages plus crédibles, ramenés à la mesure humaine, mais surtout en soulignant que le roman *n'est pas* le compte rendu exact de l'expérience réelle des individus.[33]

Este tipo de textos exige una actitud particular del lector. Debe, como ya lo había indicado Charles Sorel en su prefacio a *L'Histoire comique de Francion*, saber leer atentamente. Tendrá que desentrañar los misterios y reconocer que todo lo que el autor está tratando de decir, por medio de una multiplicidad de juegos y burlas, hay que saber decodificarlo con paciencia y aprender a razonarlo. En suma, se le exige hacer una verdadera lectura de la novela para, de esta forma, descubrir lo que en verdad el novelista quiso cuestionar.

[33] "Resulta sintomático que la profunda renovación de la novela se produzca en Francia, precisamente en el momento en el que se afirma en el terreno filosófico la necesidad de una ruptura con la tradición y la exigencia de una búsqueda de la verdad fundada en la experiencia individual y el rechazo de la opinión común. En el campo narrativo, el novelista sólo puede romper con la tradición al destruir la fe del lector en la reproducción literaria del mundo concreto, en la transcripción de la vida real; es decir, no solamente reemplazando a héroes increíblemente perfectos y protagonistas de aventuras hiperbólicas por personajes más creíbles, de dimensión humana, sino sobre todo subrayando que la novela *no es* un recuento exacto de la experiencia real de los individuos" (Fausta Garavini, *La Maison des Jeux. Science du roman et roman de la science au XVIIe siècle*, p. 17).

Bibliografía

BREDVOLD, Louis I., *The Literature of the Restoration and the Eighteenth Century 1660-1798*, vol. III. New York, Collier Books, 1962.

DEBAISIEUX, Martine, *Le Procès du roman. Écriture et contrefaçon chez Charles Sorel*. Orléans, Paradigme, 2000.

FURETIÈRE, Antoine, *Le Roman bourgeois*. Ed. de Marine Roy-Garibal. París, Garnier Flammarion, 2001.

GARAVINI, Fausta, *La Maison des Jeux. Science du roman et roman de la science au XVIIe siècle*. París, Honoré Champion, 1998.

GARCÍA TORTOSA, Francisco, *Viajes imaginarios en el siglo XVIII inglés y su fondo cultural*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1973.

HODGSON, Richard, *Poétique et pratique du roman dans l'œuvre de Charles Sorel*. Toronto, 1977. Tesis, University of Toronto.

IÑARREA LAS HERAS, Ignacio, "*Le Roman bourgeois* d'Antoine Furetière: unité narrative et conception du roman", en *Anales de Filología Francesa*. Murcia, Universidad de Murcia, 2001-2002, núm. 10, pp. 57-69.

LA MOTHE LE VAYER, François, (Abbé de) *et al.*, *Le Parasite Mormon, histoire comique*. París, Dupuys, 1650.

LEVER, Maurice, *Romanciers du Grand Siècle*. París, Fayard, 1996.

ONFRAY, Michel, *Les Libertins baroques. Contre-histoire de la philosophie*, t. 3. París, Grasset & Fasquelle, 2008.

RIZZA, Cecilia, *Libertinage et littérature*. París, Sciena Nizet, 1996.

SERROY, Jean, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle*. París, Minard, 1981.

SOREL, Charles, *Histoire comique de Francion*. Ed. de Yves Giraud. París, Garnier Flammarion, 1979.

SOREL, Charles, *Le Berger extravagant* [en línea / BNF]. París, Toussainct du Bray, 1627. Última actualización, 1997. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k896969>. [Consulta: 22 de julio, 2007.]

STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentle-*

man. Baltimore, Penguin Books, 1967.

STERNE, Laurence. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Ed. de Fernando Toda Iglesia. Trad. de José Antonio López de Letona. Madrid, Cátedra, 2008.

TEIXEIRA ANACLETO, Marta, "Le blanc de l'écriture chez Furetière: prétextes pour une dé-construction du romanesque au XVIIe", en *Confluências*. Coimbra, Instituto de Estudos Franceses / Facultade de Letras de Coimbra, diciembre, 2000, núm. 18, pp. 69-83.

VAUGHAN, Charles Edwyn, *The Cambridge History of English Literature*, vol. X. Cambridge, Cambridge University Press, 1967.

VERDIER, Gabrielle, *The Art of the Nouvelle in Early Seventeenth-Century France: Charles Sorel*. Connecticut, 1976. Tesis, Yale University.

Cervantes y Sterne: de hombres, libros y caballos[1]

ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO

Un ejemplo notable de la influencia de Cervantes en Inglaterra se da en una de las novelas más escandalosas y exitosas del siglo XVIII: *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Los nueve volúmenes que se publicaron originalmente aparecieron a lo largo de ocho años, de diciembre de 1759 a enero de 1767. Su éxito fue inmediato: antes de 1800 ya se había reeditado 13 veces y ya se había traducido al francés y al alemán. Y esto a pesar de que el libro fue considerado indecente desde sus inicios y, sobre todo, indigno de la pluma de un hombre de la Iglesia, como lo era Sterne. Un amigo cercano había leído el manuscrito del primer volumen y trató de disuadirlo de sacarlo a la luz, pues temía por la reputación de su amigo. En la respuesta de Sterne, fechada en el verano de 1759, éste se justifica situándose en la línea de Jonathan Swift, a quien a su vez describe como heredero de Rabelais.[2] Sin embargo, en otra carta fechada un año después y referente a la segunda entrega de *Tristram Shandy*, dice que ha continuado con el propósito que lo llevó a escribir desde un principio, y que es el de recrear lo que él llama *Cervantick Satyr*, es decir, una sátira cervantina o sátira al estilo de Cervantes, si bien confiesa que quizá sus esfuerzos se hayan quedado cortos, muy por debajo del español a quien tanto admira: "we are bad Judges of the merit of our Children", comenta.[3]

[1] Una versión de este artículo se publicó con anterioridad con motivo del cuarto centenario de la publicación del *Quijote* en *Horizonte cultural del* Quijote (2010), recopilación coordinada por María Stoopen, a quien le agradezco haber aceptado amablemente la incorporación de este texto a esta nueva colección.

[2] Laurence Sterne, *Tristram Shandy: An Authoritative Text. The Author on the Novel. Criticism*, p. 461. Todas las citas de Sterne están tomadas de esta edición. En *Tristram Shandy* III, xix, el narrador jura por las cenizas de "my dear *Rabelais*, and dearer *Cervantes*" (p. 139).

[3] "Somos malos jueces del mérito de nuestros hijos" (*ibid.*, p. 465). Comparar con la siguiente

De hecho, las alusiones a Cervantes proliferan en *Tristram Shandy*. Las hay explícitas, como la de la citada carta, pero las hay también más sutiles, hechas a través de caracterizaciones y situaciones chuscas. Me limitaré a citar algunas de las más significativas, para posteriormente dar ejemplos de caracterizaciones y escenas que se derivan del ejemplo de Cervantes. Sin embargo, quiero poner especial énfasis en una afinidad todavía más profunda entre ambos autores, que consiste en compartir una cierta actitud hacia la cultura del libro y los convencionalismos librescos, una afinidad que hermana a Cervantes con Sterne de modo más entrañable acaso que con ningún otro autor inglés. Sterne había leído *Don Quijote* en la traducción atribuida a Peter Motteux, editada y revisada por John Oxell en 1719.[4] Se ha dicho que dicha traducción exagera el aspecto satírico del original, lo cual sin duda tiene gran afinidad con el espíritu dieciochesco y ciertamente con el proyecto de Sterne. Eso no significa, empero, que las afinidades entre ambos autores no existan a un nivel más profundo.

Tristram Shandy es una novela narrada en primera persona por el personaje que lleva ese nombre. Éste anuncia desde el título que contará su vida y opiniones, para lo cual se remonta al pasado, al momento preciso en que fue concebido por sus padres. Pero como es bien sabido, Tristram avanzará con lentitud inusitada en el relato de su vida, pues constantemente la narración se verá interrumpida por sus opiniones y múltiples relatos colaterales que, sin contribuir a la supuesta trama principal, son vitales para establecer el tono característico del llamado *shandyismo*.

Así, muy al principio del primer volumen aparece un personaje singular: el párroco del lugar, cuyo nombre es nada más y nada menos que Yorick. El nombre de Yorick en sí mismo constituye una alusión a Shakespeare: Yorick es el bufón muerto en *Hamlet*, sobre cuya calavera medita en una de sus más célebres escenas el príncipe de Dinamarca. Yorick es también el pseudónimo que utilizó Sterne para publicar un famoso

idea, que es un tópico erasmiano rescatado por Cervantes: "Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires" (Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, pról., p. 7).

[4] Felicitas Kleber, "Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and *Don Quixote*", en Darío Fernández-Morera y Michael Hanke, *Cervantes in the English-Speaking World. New Essays*, p. 68.

libro de sermones; así que no cuesta mucho trabajo percibir que este personaje, también ministro de la Iglesia anglicana, es una especie de autorretrato caricaturesco de Sterne.

El primer rasgo de la caracterización de Yorick es que éste era la comidilla del barrio debido a que montaba un caballo ridículo. Este corcel singular era un "jamelgo triste y flaco, que valía más o menos una libra con quince chelines" y "para abreviar toda descripción del mismo, era hermano de sangre de Rosinante [*sic*] puesto que era idéntico a él hasta en el último cabello".[5] El caballo de Yorick era tan flaco y desganado que habría sido montura digna de la mismísima Humildad personificada. No obstante, también tenía sus debilidades carnales, y para justificarlas, el narrador alude a la aventura que aconteció a Rocinante con los yangüeses, diciendo que su incontinencia no procedía de ningún defecto físico, sino, al contrario, de la salud cabal de su torrente sanguíneo.[6]

Una vez establecido el precedente equino, resulta más fácil relacionar al párroco mismo con el ingenioso hidalgo. A Yorick, objeto de la burla de sus feligreses, le gustaba reírse de sí mismo, y su aspecto físico era muy similar al de don Quijote, ya que "nunca cargó una sola onza de más sobre sus huesos, pues era en realidad tan flaco como su animal" y que ambos, "como un centauro, [eran] un solo ser".[7] Los rasgos de su cuerpo y de su personalidad se equiparan a cualquiera de los refinamientos del sin par caballero de la Mancha, a quien el narrador dice amar más que a cualquiera de los héroes de la Antigüedad, y habría hecho más por irlo a visitar a él que a cualquiera de ellos.[8]

No obstante, Yorick tenía una falla trágica, o más bien tragicómica, y era que no podía evitar mofarse de la gente, así que se fue granjeando poco a poco la ira de todas las víctimas de su sarcasmo, al grado de que con frecuencia quijotesca le propinaban palizas ejemplares, hasta que un buen día un par de golpeadores, nombrados sólo con unos asteriscos, lo dejó tan maltrecho que quedó al borde de la muerte. Esto no impide que sus últimas palabras sean una cita de Sancho Panza. Yorick

[5] L. Sterne, *op. cit.*, I, x, p. 11. Ésta y las siguientes traducciones son mías.
[6] *Ibid.*, I, x, p. 12.
[7] *Ibid.*, I, x, p. 13.
[8] *Ibid.*, I, x, p. 15.

se queja de que le han dejado la cabeza tan maltratada y deforme por los golpes que "aunque llovieran mitras del cielo como granizos, ninguna le quedaría". Y más aún, el narrador cuenta lo siguiente:

> El último aliento de Yorick pendía de sus labios temblorosos, listo para partir mientras decía esto —y aun así, fue capaz de pronunciarlo con un tono cervantino [*it was utter'd with something of a Cervantick tone*]—, [y mientras hablaba, su amigo percibió] que un fuego llameante iluminaba sus ojos —débil retrato de aquellos destellos de espíritu que (como dijera Shakespeare de su ancestro) habían sido capaces de producir carcajadas en todos los comensales.[9]

He aquí un raro ejemplo de alusión combinada a Shakespeare y Cervantes, y ocurre en uno de los pasajes más memorables de la literatura inglesa. Yorick muere al fin, y su epitafio y su elegía son las célebres palabras de Hamlet, "Alas, poor Yorick!" [¡Ay de ti, pobre Yorick!], una cita tan conocida, dice Tristram de manera burlona, que nadie pasa por su tumba sin repetir, "Alas, poor Yorick!" El epitafio está seguido de la primera sorpresa gráfica del libro, que es una página negra por ambos lados, como señal de luto por la muerte de Yorick. Cervantes no podía ocupar un sitio de más honor en el mundo de Tristram Shandy.

Y si bien el personaje más explícitamente quijotesco de la novela muere muy al principio, en el capítulo doce del primer volumen (aunque reaparece después en varias ocasiones memorables), esto no significa que aquí terminen las alusiones al *Quijote* y las enseñanzas aprendidas de Cervantes. *Todos* los personajes de Sterne, de hecho, tienen un motor cervantino en tanto que funcionan a partir de inclinaciones muy particulares que los rebasan y los obligan a hacer locuras. Es más, el método principal de caracterización de los personajes, anuncia el narrador, es a partir de lo que él llama su *hobby-horse*, que es lo mismo que incluso hasta hoy en día se conoce como un *hobby*. El *hobby-horse* es originalmente un caballito de juguete, ya sea el típico caballito-mecedora o un simple palo con cabeza de caballo. Sin embargo, ya desde el siglo

[9] *Ibid.*, I, xii, p. 22. Sterne utiliza el adjetivo *cervantic* o *cervantick* con relativa frecuencia. Ver F. Kleber, *op. cit.*, pp. 66-67.

XVII la palabra significó también una manía u obsesión, algún tema en particular por el cual un individuo se interesa de manera extravagante y persistente, y del cual se considera dueño y amo absoluto.

De esta manera, si el origen de la locura de don Quijote son los libros de caballerías, la locura del tío Toby (que es uno de los personajes más encantadores de *Tristram Shandy*) procede de su pasión por los mapas de batalla y los libros de estrategia militar. Su *hobby-horse* consiste en escenificar batallas históricas en su jardín, sobre todo las de la guerra de Inglaterra contra Holanda —en particular el sitio de Namur, donde él mismo participó y resultó herido. Con ayuda de su fiel criado Trim, Toby erige y derriba puentes y fortificaciones con singular alegría y, por supuesto, colecciona libros y mapas de estrategia militar. Después de una larga lista de autores, el narrador calcula que Toby tenía casi tantos libros de lo que él llama "arquitectura militar" como don Quijote tenía libros de caballerías cuando el cura y el barbero invadieron su biblioteca.[10]

Sterne también emplea la técnica de crear parejas de personajes que nos recuerdan en más de un sentido a la célebre pareja de don Quijote y Sancho. La mencionada pareja del tío Toby y su criado Trim son sólo el ejemplo más evidente, y encarnan el ideal de lealtad del criado al amo, incluso en las empresas más estrafalarias. Otra pareja digna de mención es la del mismo Toby, que es todo emoción, con su hermano Walter, padre de Tristram, quien es profundamente analítico y racional. Además, Walter Shandy, uno de cuyos *hobbies* es la argumentación y el debate, suele hablar con *gravitas* cervantina (*Cervantick gravity*), pues es capaz de parecer serio cuando en realidad tiene intenciones satíricas.[11]

Hay una cuestión adicional en la que se refleja la influencia de Cervantes. Además de su vena filosófica, Walter Shandy tenía dos obsesiones más: las narices y los nombres propios, y la manera en que éstos influyen en las personas. El supuesto protagonista de la historia nace por fin en el capítulo veintitrés del tercer libro. Poco después recibimos una extensa cátedra —que va del capítulo treinta y uno al cuarenta y dos— acerca de la importancia de la nariz para triunfar en la vida. La grandeza que Walter esperaba de su hijo se ve contrariada cuando éste

[10] *Ibid.*, II, iii, p. 63.
[11] *Ibid.*, III, x, p. 119.

sufre un desafortunado accidente que lo deja chato. Para reparar esta terrible carencia, Walter decide darle a su heredero un nombre suficientemente grandioso que compense su falta de nariz. El heredero del señor Shandy se llamará *Trismegistus*, o sea Trismegisto, el tres veces grande. Pero de nuevo los astros parecen conspirar contra Walter: otro fatídico accidente le impide llegar a tiempo al bautizo de su hijo, y se ve obligado a valerse de los malos oficios de la criada Susannah. Ésta, ajena a la ambición de su amo, es incapaz de repetir el nombre elegido para que el cura bautice al niño. "Empieza con Tris…, [dice] Debe de ser Tristram o más bien Tristram-gistus. El único nombre cristiano del mundo, resuelve el cura, que empieza con Tris es Tristram", y procede a bautizar al niño con el desafortunado nombre de Tristram. "Tristram me pusieron, y Tristram me llamaré hasta el día en que yo me muera".[12] Para desgracia de Walter, no hay nadie, ningún antecedente de alguien que haya logrado grandes cosas con ese nombre. ¿Nadie? Sólo resuena en nuestra mente el remoquete del manchego Caballero de la Triste Figura que, si bien Sterne probablemente tuvo acceso a él en traducción, no deja de ser una coincidencia significativa (¿feliz?) que su propio personaje se llame Tristram, el Triste.[13]

Como expliqué al principio, la novela está narrada precisamente por el caballero Tristram Shandy, quien, al igual que los demás personajes, tiene sus propias manías e inclinaciones, sus propios *hobby-horses*. Tristram es, de hecho, la figura más vívida de la novela, pues es a través de su voz que se filtran todas las historias y, sobre todo, las digresiones de la novela. Se ha dicho que una de sus manías es la interrupción. El fenómeno del *shandyismo* se define como la incapacidad de tratar un mismo tema en más de dos minutos seguidos, y en eso se ve el afán experimental de Sterne. La novela está repleta de juegos formales cuyo significado sólo tiene sentido para quien está familiarizado con la novela como género. Se ha dicho que al adoptar este estilo, Sterne se estaba oponiendo al estilo realista de Henry Fielding y al artificio epistolar de Samuel Richardson, los novelistas más destacados de su época. Sin embargo, yo me atrevería a sugerir que este estilo se deriva directamente de Cervantes.

[12] *Ibid.*, IV, xiv, p. 208.
[13] M. de Cervantes, *op. cit.*, I, xix, p. 172.

Tristram Shandy, al igual que el *Quijote,* proclama su propia fama en distintos momentos. Es una fama claramente literaria; lo que es más, ambas novelas de alguna manera cuentan con esa fama por adelantado para impulsarse desde dentro. Ante todo, son personajes que se saben leídos. El "desocupado lector" de Cervantes reaparece incontables veces a todo lo largo de la novela de Sterne en interpelaciones y apóstrofes dirigidos a muchos tipos de lectores y lectoras (entre los cuales los críticos ocupan un lugar privilegiado, si bien son los más fuertemente satirizados).

Y si Cervantes se atreve a cantar él mismo las alabanzas de su propio libro en los sonetos y romances del prólogo, Sterne pone a la venta la dedicatoria del suyo en el capítulo ocho del primer libro, ofreciéndola sin recato al mejor postor, y en el capítulo nueve declara en forma solemne que la dedicatoria anterior no la hizo "para ningún príncipe, prelado, papa o potentado, duque, marqués, conde, vizconde o barón de éste ni de ningún otro reino de la cristiandad".[14] El pasaje es una calca del Prólogo del *Quijote*, cuando habla de presentar sonetos introductorios "cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos".[15]

Sterne, al igual que Cervantes, está profundamente consciente de la esencia libresca de su arte, y hace alusiones a cientos de libros, reales e imaginarios; tanto así que las alusiones, citas y demás referencias bibliográficas son parte importantísima de la textura estilística de la obra. Se burla además de convencionalismos eruditos como las notas a pie de página. Recordemos que Cervantes también hace lo propio en su Prólogo.[16] También, como en el *Quijote*, hay una cantidad considerable de relatos dentro de la narración principal. Vale la pena mencionar entre ellas la larguísima maldición del monje Ernulfo, presentada en latín y en inglés, "La historia del rey de Bohemia y sus siete castillos", el tratado sobre la nariz de un tal Hafen Slawkenbergius —cuyo nombre significa 'montón de mierda'— e incluso uno de los propios sermones de Sterne que luego publicaría bajo el pseudónimo de Yorick. (Recorde-

[14] L. Sterne, *op. cit.*, I, ix, p. 10.

[15] M. de Cervantes, *op. cit.*, I, prólogo, p. 9.

[16] Para un estudio de la historia y los usos de las notas a pie de página, incluyendo la opinión de Cervantes, ver Anthony Grafton, *The Footnote* (1997), en particular la p. 110.

mos que Cervantes también habla de sí mismo y de sus obras dentro del Q*uijote.*) Y no es raro: en muchas ocasiones, Sterne se burla de la cultura de la erudición, derivada de manera directa de la cultura del libro, y de la manera en que los intelectuales desperdician su tiempo y sus conocimientos en tonterías.[17]

Relativamente pocos críticos ingleses han dado la debida importancia a Cervantes para el estudio de Sterne (que por cierto es una industria que despierta casi tanta devoción como la dedicada al estudio de Joyce), pero D. W. Jefferson lo ha hermanado con el célebre español dentro de la tradición del *learned wit*, el ingenio culto o ingenio erudito.[18] Al tiempo que Sterne se burla de los intelectuales pedantes que no pueden dar un paso sin citar a algún clásico, demuestra su propia cultura en todo momento. Y si bien la narrativa generosa del *Quijote* no se compara con la parquísima narrativa de *Tristram Shandy*, es evidente que Sterne quiso poner los reflectores en ciertos logros cervantinos que rebasan la narratividad de la novela. En *Tristram Shandy* no pasa nada, pero eso no impide que Sterne le dé las gracias a su querido Cervantes una y otra vez.

[17] L. Sterne, *op. cit.*, carta a Stephen Croft, p. 466.

[18] Douglas William Jefferson, "*Tristram Shandy* and the Tradition of Learned Wit", en "Essays in Criticism" (1951, pp. 225-48), en Sterne, *op. cit.*, pp. 502-21.

Bibliografía

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Cátedra, 2004.

GONZÁLEZ TREVIÑO, Ana Elena, "Cervantes y Sterne: de hombres, libros y caballos", en María Stoopen, ed., *Horizonte cultural del* Quijote. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010. (Jornadas)

GRAFTON, Anthony, *The Footnote*. Londres, Faber & Faber, 1997.

JEFFERSON, Douglas William, "*Tristram Shandy* and the Tradition of Learned Wit", en "Essays in Criticism" (1951), en Laurence Sterne, *Tristram Shandy: An Authoritative Text. The Author on the Novel. Criticism*. Ed. de Howard Anderson. Nueva York / Londres, Norton, 1980, pp. 502-21.

KLEBER, Felicitas, "Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and *Don Quixote*", en Darío Fernández Morera y Michael Hanke, *Cervantes in the English-Speaking World: New Essays*. Kassel, Alemania, Reichenberger, 2005, pp. 65-80.

STERNE, Laurence, *Tristram Shandy: An Authoritative Text. The Author on the Novel, Criticism*. Ed. de Howard Anderson. Nueva York / Londres, Norton, 1980.

El gran Yorick de Jorvik: erudición y orgullo provinciano en *Tristram Shandy*

ANACLARA CASTRO SANTANA

El 18 de diciembre de 1759, en la ciudad de York, la librería de Hildyard en la calle de Stonegate, puso a la venta los dos primeros tomos de la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, la novela debut de Laurence Sterne.[1] Como es bien sabido, desde la primera entrega del que pronto habría de convertirse en un fenómeno mediático de su tiempo, Sterne echó mano de una serie de estrategias comerciales encaminadas a proyectar su peculiar relato provinciano a la fama metropolitana. Sin duda, abrirse paso en la competida industria del libro en Londres no era tarea fácil para un desconocido párroco pueblerino. Entre las famosas maniobras utilizadas por Sterne destacan su recurso al anonimato —que cumplía con la doble función de crear un aura de misterio y de proteger su reputación como clérigo—, el uso de locuciones griegas y latinas para probar su autoridad intelectual, la omisión de la ciudad de publicación en la portada del libro, así como su posfechado a 1760. Éstas y otras tácticas comerciales han sido documentadas ampliamente por los entusiastas de la novela a lo largo de la historia. Sin embargo, rara vez se ha tomado en cuenta la caracterización de Yorick como una ingeniosa estrategia por parte del autor para combinar un alarde de su bagaje cultural británico y continental con un despliegue encubierto de su orgullo de pertenencia a la comunidad local. Así pues, este ensayo se enfoca en explorar las afiliaciones onomásticas de Yorick en los primeros dos volúmenes de *Tristram Shandy*, viéndolas como un intento simultáneo de capitalizar el prestigio literario de la alusión shakesperiana y cervantina, y de proporcionar indicios sutiles sobre la procedencia de la novela.

[1] Después de décadas de especulación crítica al respecto, la fecha precisa de publicación de *Tristram Shandy* ha sido descubierta recientemente por Elinor Camille-Wood y Patrick Wildgust. Ver W. G. Day, "The First Publication of Tristram Shandy", en *The Laurence Sterne Trust* (2013).

El ilustre Yorick

En el capítulo diez del volumen uno de *Tristram Shandy*, hace su aparición el singular Yorick, el párroco de la comunidad donde se desarrolla la historia del nonato Tristram. De buen corazón, ingenuidad casi inverosímil y un tanto bufonesco, este personaje se ganó el afecto de sus lectores desde el principio, convirtiéndose pronto en una de las creaciones más célebres de Sterne. Tanto así que el autor promovió la identificación entre él mismo y su clérigo ficticio como estrategia de mercado en obras subsecuentes.[2] Después de haber incluido uno de sus propios sermones en *Tristram Shandy* como si hubiera sido escrito por Yorick, Sterne más tarde utilizó tal nombre como pseudónimo para la publicación de volúmenes enteros de sus antologías de sermones. En su segunda obra narrativa, el semiautobiográfico *Viaje sentimental por Francia e Italia* (1767), el prebendado de York invocó nuevamente a la figura de Yorick, ahora como el narrador-protagonista. Con el tiempo, este párroco rural se convirtió en el nombre de pluma favorito de Sterne, al cual recurrió tanto para asuntos profesionales, como para su correspondencia personal con amigos y con Elizabeth (Eliza) Draper, su interés romántico extramarital más duradero.[3]

Aunque resulta difícil precisar con exactitud qué motivó el rotundo éxito de Yorick como personaje, algunas estrategias de caracterización utilizadas por Sterne nos permiten hacer una especulación informada, la cual resulta reveladora en cuanto a las motivaciones y ambiciones del escritor. Para empezar, Yorick es el primer, y quizá el único, personaje de quien se presenta una biografía prácticamente lineal desde sus ancestros hasta su muerte, aun cuando su historia forma parte de una más de las digresiones derivadas del relato del nacimiento de Tristram. Entre los capítulos diez y doce del volumen uno, se relata que Yorick era un párroco

[2] Sobre la astucia de Sterne para lucrar con las correspondencias entre sí mismo y su persona literaria, véanse Willard Connely, *Laurence Sterne as Yorick* (1979); Ian Campbell Ross, *Laurence Sterne: A Life* (2001), y Martha Bowden, *Yorick's Congregation: The Church of England in the Time of Laurence Sterne* (2007), pp. 30-32.

[3] Laurence Sterne, *Letters from Yorick to Eliza* (1773), y *Letters from Yorick to Eliza and Sterne's Letters to His Friends on Various Occasions* (1776); William Combe, ed., *Letters from Eliza to Yorick* (1775).

apacible y despistado, que estaba casado con la comadrona del pueblo, que poseía un caballo enjuto y alicaído, que era de ascendencia danesa, que era bromista en exceso, que murió como consecuencia directa de una jugarreta malinterpretada, y que "yace enterrado en un rincón del atrio de su iglesia, en la parroquia de —, bajo una lápida de mármol sin adornos […] con sólo estas tres palabras a manera de elegía y epitafio: Ay, pobre Yorick".[4] Presentado de manera un tanto abrupta, en medio de una maraña de historias concatenadas en una sucesión sin final aparente, el esbozo sucinto de la vida y muerte de Yorick hace destacar al personaje de manera notable. Más aún, encerrado tras el portón de la insigne página negra (el primero de una serie de idiosincráticos juegos visuales), el episodio de Yorick literalmente salta a la vista de modo deliberado.

Por si esto fuera poco, Sterne dota a Yorick de dos colosales antepasados literarios. Por un lado, su temperamento, fisonomía, y escuálida montura lo asocian claramente con el protagonista de la obra maestra de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615); por el otro, su nombre, ascendencia, y epitafio lo vinculan con *Hamlet* de Shakespeare (1599-1602). Estas genealogías no quedan simplemente sugeridas, sino que se hacen explícitas en el texto mismo. Por ejemplo, so pretexto de acortar su descripción del caballo de Yorick, el narrador asevera que éste era "hermano de sangre de Rocinante" y, por si la referencia no fuera suficiente para algún lector despistado, menciona entonces a unos "caballos *españoles*", alude a "la aventura con la turba de yangüeses", y finalmente explica que se trataba del "caballo de *Don Quijote*".[5] Más adelante Sterne habla sobre el nombre de su párroco echando mano del mismo estilo de alusión gradual. En primera instancia informa a sus lectores que "su familia era de origen *danés*", para luego afirmar que uno de sus ancestros "no podría haber sido otro sino […] el bufón principal de la corte del rey, es decir el *Yorick* de *Hamlet* de nuestro *Shakespeare*".[6] Al asociar a su Yorick con personajes de dos de los autores más célebres

[4] L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman* (1978), I, xii, p. 35. Todas las citas de *Tristram Shandy* en este ensayo están tomadas de esta edición. La traducción es mía en todos los casos.

[5] *Ibid.*, I, x, p. 18.

[6] *Ibid.*, I, xi, p. 26.

del canon literario del siglo XVIII, Sterne evidentemente busca garantizar el prestigio y la remembranza de su propia creación, al tiempo que ostenta sus conocimientos y preferencias literarias.

Así pues, al invocar a Cervantes, Sterne demuestra estar bien versado en la tradición humanista continental del siglo precedente, dentro de la cual el quijotismo (con su manifiesta representación favorable de la locura y su curiosa fusión de racionalidad con sentimentalismo) resultaba particularmente atractivo para autores y lectores ingleses dieciochescos.[7] Asimismo, hacia mediados del siglo, una nueva traducción de la obra maestra de Cervantes, a cargo del médico y novelista Tobias Smollett (1755) había reavivado recientemente el interés de sus contemporáneos por el Caballero de la Triste Figura.[8] Por otra parte, al remitirse a Shakespeare, quien para entonces ya se había consagrado como icono del carácter nacional británico, Sterne apela a un sentimiento patriótico, insertándose de manera específica en el contexto de su propia tradición literaria. Además, el uso de la alusión shakesperiana revela nuevamente la determinación de Sterne de estar compaginado con el público lector, puesto que ésta se había convertido en una práctica habitual de aquel entonces para adornar y dar autoridad cultural a textos literarios, en especial a obras narrativas en prosa.[9] Como bien apunta Peter Sabor, a lo largo del siglo XVIII, y sobre todo durante la segunda mitad, mencionar al Bardo al menos una vez en cada pieza de escritura devino en un lugar común para ostentar "sensatez y buen gusto".[10]

[7] Sobre este tema véase a Eric J. Ziolkowski, *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest* (1991); Wendy Motooka, *The Age of Reasons: Quixotism, Sentimentalism and Political Economy in Eighteenth-Century Britain* (1998); John A. G. Ardila, ed., *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain* (2008), y Ana Elena González Treviño, "Cervantes y Sterne: de hombres, libros y caballos", en María Stoopen, ed., *Horizonte cultural del* Quijote (2010). [N. de la coord.: una versión de éste último se incluye en el presente volumen.]

[8] Hasta ese momento las traducciones existentes de *Don Quijote* al inglés eran la de Peter Motteux (1700-03) y la de Charles Jervas (1742), ambas reimpresas con frecuencia durante la primera mitad del siglo.

[9] Thomas Keymer, "Shakespeare in the Novel", en Peter Sabor y Fiona Ritchie, eds., *Shakespeare in the Eighteenth Century*, pp. 127-35. Cabe recordar que hacia mediados del siglo, la novela como género literario se encontraba justamente en proceso de legitimación. Véanse William B. Warner, *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Writing in Britain, 1684-1750* (1998), y J. Paul Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction* (1990).

[10] Peter Sabor, "Introduction", en Peter Sabor y Fiona Ritchie, eds., *op. cit.*, p. 3.

Este último punto tiene profundas implicaciones para el tema que aquí nos concierne, por lo que es necesario considerarlo con mayor detalle. Aunque en tiempos recientes *Hamlet* es sin duda una de las obras más famosas de Shakespeare, y quizá la que acumula mayor cantidad de puestas en escena, reinterpretaciones y referencias en la cultura popular, durante el siglo XVIII las más socorridas del repertorio teatral eran (en orden descendente) *Ricardo III, La tempestad, Timón de Atenas, Macbeth* y *Enrique IV*.[11] De este modo, al aludir a un personaje muy secundario en una obra de fama menor, Sterne podía echar mano de la estrategia de alusión bardiana, al tiempo que destacaba su dominio superior del tema por recurrir a una cita un tanto oscura.

Sin embargo, como ocurre muchas veces en *Tristram Shandy,* también podría tratarse de una intertextualidad más compleja, o uno de los ingeniosos plagios de Sterne, puesto que la única otra instancia conocida de alusión a este mismo pasaje de Shakespeare y mención de Yorick antes de su popularización a través de *Tristram Shandy* puede encontrarse en un número de *The Spectator* (*El espectador*), la influyente publicación periódica de Joseph Addison y Richard Steele.[12] De manera muy similar al episodio de Yorick en la novela de Sterne, en el número 468 de esta publicación (27 de agosto de 1712), a modo de epitafio para su amigo Richard Eastcourt, Steele citaba el soliloquio de la escena en el cementerio en *Hamlet*, seguida de una reflexión sobre el genio y figura de su amigo.[13] No podemos saber a ciencia cierta si Sterne estaba familiarizado con este pasaje o no, pero lo que sí se sabe es que en su biblioteca había varios volúmenes de textos selectos de *The Spectator*.[14] Además, a pesar de que el tiraje original de la revista de Addison y Steele

[11] En muchas ocasiones, empero, se trataba de adaptaciones muy poco apegadas al original. Tiffany Stern, "Shakespeare in Drama", en Peter Sabor y Fiona Ritchie, eds., *op. cit.*, pp. 143-44. Como en otras instancias de la bardolatría del siglo XVIII, David Garrick jugó un papel importante para cultivar el gusto por *Hamlet* con su aclamada representación del príncipe de Dinamarca estupefacto ante el fantasma de su padre.

[12] Me atrevo a aseverar esto después de una revisión meticulosa de fuentes secundarias pertinentes y una búsqueda exhaustiva en las fuentes primarias recopiladas en *Eighteenth-Century Collections Online* y *Early English Books Online*.

[13] Joseph Addison y Richard Steele, *The Spectator*, pp. 154-57.

[14] Charles Whibley, ed., *A Facsimile Reproduction of a Unique Catalogue of Laurence Sterne's Library* (1930).

se suspendiera desde 1714, los ensayos contenidos en *The Spectator* siguieron siendo reeditados, antologados y comentados durante décadas, convirtiéndose en importantes puntos de referencia para generaciones de lectores durante todo el siglo XVIII. A riesgo de sonar simplista y caer en un anacronismo, podría argüirse que la revista de Addison y Steele, destinada en buena medida a cultivar de manera accesible y expedita a la clase media en cuanto a modales, gusto literario y temas de actualidad, podría equipararse con publicaciones de divulgación modernas como *Reader's Digest* o *Muy Interesante*. Desde esta perspectiva, el hecho de que Sterne introdujera en su novela una cita de Shakespeare reproducida precisamente ahí apunta hacia su propósito de proyectar una imagen de sofisticación y refinamiento literario, y de escapar del cliché al echar mano de una referencia en apariencia oscura, recurriendo, irónicamente, a un pasaje que algunos lectores pudieran reconocer de manera triangulada.

Empero, viniendo de un autor circunstancialmente nacido en Irlanda, pero quien la mayor parte de su vida vivió y trabajó en las inmediaciones de la ciudad de York, y cuya familia tenía vínculos ancestrales con esta región, el supuesto linaje y el nombre mismo de Yorick sugieren una intención significativa por parte de Sterne de mostrar su filiación a esta provincia, de la cual habremos de dar cuenta en la siguiente sección, con la que concluye este ensayo.

¿Sofisticado erudito o provinciano a mucha honra?

Lawrence Sterne nació en Clonmel, Irlanda, donde su padre, el alférez Roger Sterne, había sido enviado junto con su regimiento. No obstante, sus ancestros eran originarios de Yorkshire por partida doble. Entre los miembros más destacados de los Sterne se encontraba el bisabuelo del escritor, el arzobispo de York, Richard Sterne, a quien Laurence probablemente veía como modelo profesional y quizá inclusive como una figura aciaga cuyo éxito proyectaba una sombra perenne sobre su propia carrera. Su tío paterno, el doctor Jaques Sterne, capiscol de la catedral de York, con quien más tarde habría de tener una serie de desencuentros

por motivos políticos, le ayudó a conseguir el cargo de prebendado de York y vicario de Stillington, a unos dieciséis kilómetros de la ciudad.[15] Parece ser que Sterne no tenía ningún tipo de contacto en Londres, algo bastante inconveniente, por decir lo menos, para un escritor con aspiración de hacerse famoso.

En efecto, los orígenes provincianos de Sterne le estorbaron en su primer intento de publicar *Tristram Shandy.* En un principio había tratado de vender su manuscrito al editor londinense Robert Dodsley, quien lo rechazó porque, entre otras cosas, el texto "tenía un tono demasiado local".[16] Sterne continuó escribiendo, hizo algunos cambios y decidió imprimir los dos primeros volúmenes del libro en York, asumiendo él mismo los gastos. El libro habría de venderse tanto allí como en la capital. Tiempo más tarde, una vez que la novela se hubo consolidado como un éxito rotundo, Dodsley accedió a publicar tanto la siguiente entrega como una segunda edición de la primera. Desde ese momento en adelante, Sterne se dio a la tarea de construir y afianzar su fama en Londres. Para empezar, tuvo a bien dedicar la segunda edición del primer volumen de *Tristram Shandy* al entonces secretario de estado de Gran Bretaña, William Pitt. No tardó en entablar amistad con el actor y director de teatro David Garrick, quien desde la década de 1740 era una gran sensación. También se encargó de contratar a los dos pintores más reconocidos de la escena londinense del momento: William Hogarth y Sir Joshua Reynolds, cada uno dentro de su propia especialidad. Al primero, afamado por sus grabados caricaturescos, le encomendó las ilustraciones de las ediciones subsecuentes de la novela; mientras que al cotizado retratista de la aristocracia le encargó que pintara su propia efigie.

Sin embargo, a pesar de los notables esfuerzos de Sterne por construir su imagen en la capital, en la novela se percibe un sentimiento generalizado de ambivalencia con respecto al provincianismo. Si bien con frecuencia el narrador se mofa de la rusticidad de los Shandy, con las necias aspiraciones pseudocientíficas de Walter y la candidez, rayana

[15] Información detallada sobre la vida de Sterne puede encontrarse en W. Connely, *op. cit.*, y en I. C. Ross, *op. cit*.

[16] W. Connely, *op. cit.*, p. 26.

en pazguatería, del tío Toby, también esboza un retrato favorable del mundo rural echando mano de la dicotomía tradicional campo-ciudad que idealiza al primero por su sentido de solidaridad comunitaria y su contacto con la naturaleza como fuente de salud (recordemos, por ejemplo, que el tío Toby sana sus heridas de guerra recreando al aire libre las batallas del sitio de Namur). Esta tensión entre burla y orgullo campirano no puede ser más marcada que en el alter ego favorito del escritor, el bufonesco párroco Yorick.

Como hemos visto, al concebir a Yorick, Sterne se ufanó en crear un personaje memorable, haciéndolo heredero de una insigne estirpe literaria. Sin embargo, este pintoresco clérigo cervantino-shakesperiano declara su provincianismo desde su mismo nombre y su supuesto origen. Al insistir en la ascendencia danesa de Yorick, Sterne no sólo tiende un puente metaficcional entre *Tristram Shandy* y *Hamlet*, sino que también introduce una alusión más o menos encubierta a su querida ciudad norteña. No hay que olvidar que York tiene vínculos históricos con los pueblos escandinavos que se remontan a la Edad Media, durante el periodo de las invasiones vikingas. En una oleada procedente de Dinamarca, hordas de vikingos lideradas por Halfdan e Ivar el Deshuesado comenzaron su asedio a la ciudad de York hacia el año 866. Tras una década de luchas encarnizadas con los dirigentes anglosajones, se establecieron allí de manera permanente por más de una centuria. Éste es justamente el periodo al que alude Sterne cuando afirma juguetonamente que el linaje de Yorick se había mantenido intacto "a lo largo de novecientos años".[17] Cabe mencionar que Sterne poseía un número considerable de libros de historia antigua de Inglaterra y de Escandinavia.[18] Asimismo, la historia de las incursiones nórdicas en Inglaterra era del dominio público entre la población más o menos educada del momento. Entonces, resulta sumamente probable no sólo que la alusión fuera intencional por parte de Sterne, sino que ésta hubiera sido entendida de inmediato por la gran mayoría de sus lectores contemporáneos.

[17] John Cannon y Anne Hargreaves, "Viking York", en *The Kings and Queens of Britain* (2009).

[18] Ch. Whibley, ed., *op. cit.*, entradas de 'historia de Inglaterra': 1221, 2206, 2359, 2404; de 'Escandinavia': 844, 939, 1701 y 1916, y de 'historia mundial': 948 y 949.

Por otra parte, cabe recordar que la ciudad de York, conocida como Erboracum desde su fundación en el auge del Imperio Romano, fue rebautizada por los invasores vikingos como Jórvik.[19] Dicho apelativo es sospechosamente similar, tanto en grafía como en pronunciación, al nombre del sustituto literario de Sterne. De igual modo, el nombre propio Yorick es una anglicanización de la voz danesa *Jorck*, un vocablo que, de manera muy significativa, en su pronunciación original es homófona de la capital del condado de Sterne. Finalmente, la *j* escandinava es una semiconsonante cuyo sonido se aproxima de manera notable a la semivocal silábica *i* en inglés y a la semivocal *y*.[20] De este modo *Jorvik*, que en inglés se pronunciaría /iorvik/, tiene una relación de paronomasia con el nombre del clérigo de *Tristram Shandy*. Estas correspondencias históricas y lingüísticas nos llevan a concluir que Sterne en efecto tenía en mente dar indicios sutiles de la localización de su ficticio Shandy Hall. No hay que olvidar que unos cuantos años más tarde, siendo ya famoso, se ufanaba de llamar a su vicaría en Coxwold (una decena de kilómetros al norte de York) del mismo modo que la residencia de los Shandy.

Si vivir y ganarse la vida desde el lejano norte era para el público metropolitano un estigma de falta de sofisticación, Sterne bien podía dar una lección a sus lectores haciéndoles caer presas del encanto de un personaje desenterrado del más solemne nicho literario, montado sobre un jamelgo cervantino y reencarnado en un simpático vicario pueblerino. Yorick no sólo es un tributo a dos grandes figuras del Siglo de Oro español y el periodo isabelino, respectivamente, sino también un testimonio elocuente de su provincianismo. Sterne era un sofisticado erudito, orgullosamente de York.

[19] P. M. Tillott, ed., *A History of the County of York: the City of York*, pp. 2-13.
[20] Keith Brown y Sarah Ogilvie, *Concise Encyclopedia of Languages of the World*, pp. 279-80.

Bibliografía

ADDISON Joseph y Richard Steele, *The Spectator*. Ed. de Donald Bond. Oxford, Clarendon Press, 1965.

ARDILA, John A. G., ed., *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Londres, Legenda, 2008.

BOWDEN, Martha, *Yorick's Congregation: The Church of England in the Time of Laurence Sterne*. Newark, University of Delaware Press, 2007.

BROWN, Keith y Sarah Ogilvie, *Concise Encyclopedia of Languages of the World*. Oxford, Elsevier, 2009.

CANNON, John y Anne Hargreaves, "Viking York", en *The Kings and Queens of Britain* [en línea]. Oxford, Oxford University Press, 2009. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199559220.001.0001/acref-9780199559220-e-481000>. [Consulta: 25 de mayo, 2014.]

CONNELY, Willard, *Laurence Sterne as Yorick*. Westport Connecticut, Greenwood Press, 1979.

DAY, W. G., "The First Publication of Tristram Shandy", en *The Laurence Sterne Trust* [en línea]. Yoek, 31 de mayo, 2013. <http://www.laurencesternetrust.org.uk/wp/sterneana/first-publication-of-tristram-shandy/the-first-publication-of-tristram-shandy/>. [Consulta: 15 de febrero, 2014.]

GONZÁLEZ TREVIÑO, Ana Elena, "Cervantes y Sterne: de hombres, libros y caballos", en María Stoopen, ed., *Horizonte cultural del* Quijote. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010. (Jornadas)

HUNTER, J. Paul, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*. Nueva York, Norton, 1990.

MOTOOKA, Wendy, *The Age of Reasons: Quixotism, Sentimentalism and Political Economy in Eighteenth-Century Britain*. Londres, Routledge, 1998.

ROSS, Ian Campbell, *Laurence Sterne: A Life*. Oxford, Oxford University Press, 2001.

SABOR, Peter y Fiona Ritchie, eds., *Shakespeare in the Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

STERNE, Laurence, *Letters from Eliza to Yorick*. Ed. de William Combe. Londres, G. Kearsly / T. Evans, 1775.

STERNE, Laurence, *Letters from Yorick to Eliza*. Londres, G. Kearsly / T. Evans, 1773.

STERNE, Laurence, *Letters from Yorick to Eliza and Sterne's Letters to His Friends on Various Occasions*. Dublín, R. Steuart, 1776.

STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*. Ed. de Melvyn and Joan New. Florida, the University of Florida Press, 1978.

TILLOTT, P. M., ed., *A History of the County of York: the City of York*. Londres, Victoria County History, 1961.

WARNER, William B., *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Writing in Britain, 1684-1750*. Los Ángeles, University of California Press, 1998.

WHIBLEY, Charles, ed., *A Facsimile Reproduction of a Unique Catalogue of Laurence Sterne's Library*. Londres, James Tregaskis & Son, 1930.

ZIOLKOWSKI, Eric J., *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest*. University Park, Penn State Press, 1991.

"What a *Beast* Man Is": Animales en *Tristram Shandy* y *A Sentimental Journey*

RODRIGO PONCIANO OJEDA

"What a *Beast* man is" es la creencia que afirma Tristram ser el motivo detrás de su pregunta a María respecto a qué semejanza encuentra ella entre su cabra y él.[1] Esta convicción de Tristram, expresada en tan pocas palabras, afirma la pertenencia de la humanidad al reino animal. La simplicidad de la declaración, sin embargo, esconde las consecuencias problemáticas para la humanidad en definir qué nos distingue de los otros animales, es decir, qué nos hace humanos. Este proceso de identificación tiene repercusiones importantes: afecta no solamente nuestro modo de interactuar con las otras especies del planeta, sino también entre nosotros, pues al establecer lo que consideramos "humano", erigimos criterios para evaluar a los demás en función de qué tan "humanos" son. Por otro lado, a mediados del siglo XVIII en Occidente empezó a desarrollarse y a cobrar importancia una cultura de la sensibilidad, hecho que se reflejó en el auge paralelo del género sentimental en la literatura. De acuerdo con Thomas Keymer, los preceptos básicos del sentimentalismo de la época fueron los siguientes: "the definition of virtue in terms of […] sympathetic fellow-feeling and the philanthropic attitude it was held to promote […] and the anti-stoical convention that the tender passions should be nurtured rather than repressed".[2] La simpatía expansiva promovida por el sentimentalismo no excluía a los animales, lo cual hizo que la postura sentimental ante ellos entrara en conflicto con la postura antropocéntrica dominante que

[1] Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [IX, xxiv]*; A Sentimental Journey Through France and Italy* (2005), p. 574. Todas las citas de Sterne están tomadas de esta edición que incluye ambas obras.

[2] Thomas Keymer, "*A Sentimental Journey* and the Failure of Feeling", en T. Keymer, ed., *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, p. 85.

perdura hasta nuestros días. Laurence Sterne, fiel a la ambigüedad característica de su personaje Tristram Shandy, prevalente en gran parte de sus escritos, muestra en dos de sus obras, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) y *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768), elementos de la postura sentimental y antropocéntrica con respecto a los animales.

En este trabajo se examina de manera sucinta el desarrollo de las posturas antropocéntrica y sentimental con respecto a los animales en los dos trabajos de Sterne arriba mencionados. Primero, se analiza cómo los asnos son representados en *Tristram Shandy* desde una postura antropocéntrica y sentimental; para Walter Shandy, los asnos encarnan todo lo que él considera parte de la despreciable faceta animal del ser humano: lo corpóreo, lo sexual y lo femenino. Respecto al rechazo de lo sexual y femenino por parte de Walter, se examina cómo el uso de la palabra *hobby-horse* que hace Tristram no difiere mucho del uso de la palabra *ass* de Walter, y que, consecuentemente, el término sirve como una manifestación del anhelo inconsciente por las facetas femeninas y sexuales del ser que son vetadas por la sociedad. Por otra parte, se analiza que la postura de Tristram hacia los asnos es característica de la tendencia sentimental de la era, la cual acoge las características comunes entre los seres humanos y los animales.

Después, se examina cómo la simpatía entre animales y seres humanos promovida por el sentimentalismo se expresa mejor en dos episodios de *Tristram Shandy* en donde aparecen moscas. En el pasaje del tío Toby y la mosca se muestra que esta simpatía sí puede conducir a acciones que además sirven para promover un comportamiento virtuoso en los demás. En el segundo episodio de la esclava negra que ahuyenta moscas sin matarlas, los animales son equiparados con los esclavos, ya que también están sujetos a la persecución. No obstante, en el pasaje de la esclava negra y la mosca también está presente un trasfondo colonialista, sugiriendo que el sentimentalismo puede llegar a ser una forma de autocomplacencia moral.

Se prosigue detallando otras posibles fallas del sentimentalismo encontradas en otros episodios de ambos textos. En el pasaje del estornino, por ejemplo, el impulso efímero de Yorick por liberar al pájaro

evidencia que el sentimentalismo corre el riesgo de permanecer como un ensimismamiento pasivo. El deseo de Yorick por liberar al estornino muestra la radical naturaleza política del sentimentalismo, aun cuando Yorick no logra implementar los cambios que esta ideología propone al *statu quo*. Las fallas del sentimentalismo también se pueden apreciar en el encuentro de Tristram con el asno afuera de la posada en Lyon, y en el episodio del asno muerto en *A Sentimental Journey*: en el encuentro de Tristram con el asno se hace evidente que el sentimentalismo puede servir como mero disfraz para ocultar intereses egoístas; por otro lado, en el episodio del asno muerto Yorick muestra que también la simpatía, sentimiento en el que se basa el sentimentalismo, tiene sus límites. Sin embargo, aunque la simpatía tenga límites, para Yorick, el campesino en duelo por el asno es prueba de que estos límites pueden ser sobrepasados: los animales sí pueden ubicarse en el mismo rango de valor que los humanos. De esta manera, se demuestra que los dos textos de Sterne, a través de fluctuaciones entre las posturas antropocéntrica y sentimental, socavan las barreras tradicionales que se erigen entre los animales y los seres humanos. En tanto que no ofrecen una solución fácil respecto a qué actitud deberíamos tener hacia los animales, los textos nos motivan a revaluar de manera crítica nuestra postura ante ellos.

Desde los tiempos de las fábulas de Esopo, el asno no ha sido merecedor de gran admiración en la cultura occidental. En *Tristram Shandy*, algunas de las representaciones de los asnos revelan el rechazo antropocéntrico hacia lo que se consideran las indeseables facetas animales en los humanos: lo corpóreo, lo sexual y lo femenino. Al retomar la metáfora de san Hilarión, donde se equipara el cuerpo a un asno, Walter Shandy ejemplifica la equivalencia establecida entre lo animal y lo corpóreo, mostrando además la actitud de desprecio adoptada hacia éstos. Los orígenes de la desvalorización del cuerpo pueden trazarse a través de la dicotomía recurrente en el pensamiento occidental entre materia y espíritu, o cuerpo y mente. Desde la época de Aristóteles, la cultura occidental ha estado convencida de que la capacidad de razonamiento es exclusiva de la humanidad. No debería ser sorpresa, entonces, que a las nociones de *mente* y *espíritu*, identificadas como los orígenes intangibles de esta capacidad abstracta, se les otorgue un

mayor valor en una visión del mundo antropocéntrica. Simbólicamente, quizá no haya un animal más apropiado que el asno para ejemplificar el desprecio hacia los animales, resultante de su deficiencia de esta capacidad. "To make an ass of oneself", es un modismo presente en el inglés desde el siglo XVII, que significa 'to behave absurdly', es decir, actuar como si uno no tuviese capacidad de razonar.[3] En consecuencia, la racionalización obsesiva de Walter ha encontrado al animal ideal para expresar su desdén hacia lo que él concibe como el componente no racional —animal— del hombre.

Sin embargo, el asno no sólo se convierte en un equivalente semántico del cuerpo en *Tristram Shandy*, sino también de las pasiones, y en particular aquéllas de naturaleza sexual. La conexión explícita entre los asnos y las pasiones se establece por medio de la sustitución léxica de Walter: su idiosincrático empleo de la palabra *ass* para referirse a *passion.* Por otra parte, la naturaleza erótica de estas pasiones se sugiere en el contexto de las tentaciones —principalmente carnales— de san Hilarión en el desierto y en el cortejo de la viuda Wadman por parte del tío Toby. El desdén de Walter por el deseo sexual, y la conexión de este deseo con la faceta animal de los seres humanos, se puede apreciar en *Tristram Shandy* en su diatriba contra éste como la base de la propagación de la raza humana: "a passion […] which couples and equals wise men with fools, and makes us come out of our caverns and hiding-places more like satyrs and four-footed beasts than men".[4] Para Walter, la lujuria deshumaniza a los hombres. El deseo sexual lo priva del uso de la razón que es esencial para ser considerado humano, desplaza al hombre de su lugar en la cima de la jerarquía "natural" y lo rebaja a los estados inferiores ocupados por animales y seres híbridos, entre ellos los sátiros, criaturas que desdibujan aún más la división entre lo humano y lo animal. La degradación de los hombres a causa de sus pasiones sexuales también está presente en el recuento de Slawkenbergius respecto a cómo las mujeres escogen a sus maridos; él equipara a los hombres con asnos cargados de alforjas: desprovistos de su humanidad y transformados en

[3] *Oxford English Dictionary* (OED) *Online*, *s. v.* 'ass', 1. Todas las definiciones citadas en este trabajo provienen de esta fuente.

[4] L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, IX, xxxiii, pp. 586-87.

bestias esclavizadas a los impulsos básicos de sus cuerpos, los hombres se encuentran bajo el dominio de las mujeres.

Cabe resaltar que, para Walter, sólo los hombres pueden sufrir el efecto deshumanizador de las pasiones sexuales, ya que los hombres son más "humanos" que las mujeres. De esta manera, se puede apreciar que la postura antropocéntrica ante los animales en el contexto de Sterne, y desafortunadamente hasta nuestros días, también sirve para crear una jerarquía dentro de la misma especie humana; una jerarquía en la que los hombres representan mejor la noción de *lo humano*. Consecuentemente, la postura antropocéntrica analizada en este trabajo puede considerarse, a un nivel más específico, como una postura androcéntrica. En el androcentrismo de Walter, se enfatiza la relación de las mujeres con la naturaleza, ya que ellas son las culpables de incitar los deseos sexuales en los hombres. Desde el punto de vista de Walter, el diablo se encuentra en las mujeres y ellas son las responsables del apetito carnal al cual él atribuye "every evil and disorder in the world of what kind or nature soever".[5] De esta manera, las mujeres encarnan lo sexual, lo corpóreo y lo animal en mayor grado que los hombres. Consecuentemente, yo sostengo que los miedos de Walter hacia lo femenino, lo carnal y lo relativo a su sexualidad, analizados por Elizabeth W. Harries, son manifestaciones de un mayor miedo y desdén hacia la faceta animal de los seres humanos.[6]

La asociación de lo femenino con lo animal también se puede apreciar en la polisemia de la palabra *hobby-horse*. Entre los muchos significados de esta palabra, aparte del que se refiere al pasatiempo predilecto de alguien, personificado como un caballo en el texto de Sterne, existen también otros: "a lustful person; a loose woman, prostitute".[7] Por lo tanto, a pesar de lo que afirme Tristram, quizá no haya gran diferencia entre su uso de la palabra *hobby-horse* y el uso de la palabra *ass* en boca de Walter. Esta noción se corrobora cuando el lector observa cómo se refiere Tristram al *hobby-horse* en el siguiente pasaje: "When a man

[5] *Ibid.*, IX, xxxii, p. 586.

[6] Elizabeth W. Harries, "Words, Sex, and Gender in Sterne's Novels", en T. Keymer, ed., *op. cit.*, p. 118.

[7] *S. v.* 'hobby-horse'.

gives himself up to the government of a ruling passion—or in other words, when his HOBBY-HORSE grows head-strong—farewell cool reason and fair discretion!".[8] Al igual que el asno de Walter, el *hobby-horse* es una pasión que subyuga a la razón. Además, también se le otorga una connotación sexual a la palabra cuando Tristram comenta que "a man's HOBBY-HORSE is as tender a part as he has about him", y que un golpe al *hobby-horse* de uno también le asesta un golpe al jinete "in the most dishonourable part a blow could fall".[9] De esta manera, se establece una conexión semántica entre los *hobby-horses* y las ingles de los hombres, un lazo que sugiere que el origen de las pasiones encarnadas por los *hobby-horses* es de naturaleza sexual. El estímulo sexual detrás del uso de las palabras *hobby-horse* y *ass* ejemplifica el carácter continuo e intercambiable entre el ámbito lingüístico y el sexual en *Tristram Shandy*.[10] Si llevamos más lejos el análisis lacaniano de Perry, en el que el lenguaje "mediates and contains original desire", los *hobby-horses* y el asno de Walter son manifestaciones de los deseos inconscientes de aquello que las restricciones sociales les impiden alcanzar.[11] En el caso particular de los *hobby-horses*, esta idea se refuerza cuando el lector considera que "all the male characters characteristically attempt to avoid, negate, or even take over the female and the maternal, concentrating […] on their varied but absorbing hobby-horses".[12] Los *hobby-horses*, entonces, sirven como un medio para manifestar el deseo por lo femenino y lo sexual, aspectos desdeñados por una visión androcéntrica del mundo. Consecuentemente, el asno de Walter y los *hobby-horses* en *Tristram Shandy* muestran la futilidad de los esfuerzos del hombre por distanciarse de los aspectos animales, corpóreos, femeninos y sexuales de su ser; el hombre no puede cabalgar por la vida sin ellos.

No obstante, los asnos en *Tristram Shandy* también están sujetos a la tendencia sentimental de la época, hecho apreciable en la opinión y comportamiento de Tristram hacia estos animales. A diferencia de

[8] L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, II, v, p. 66.

[9] *Ibid.*, II, xii; VI, xxxi, p. 413.

[10] Ruth Perry, "Words for Sex: The Verbal-Sexual Continuum in *Tristram Shandy*", en *Studies in the Novel*, p. 27.

[11] *Ibid.*, p. 28.

[12] E. W. Harries, *op. cit.*, p. 119.

su padre, Tristram tiene una predilección por el asno en comparación con otros animales; no puede tolerar la idea de golpear a un asno dado que "there is a patient endurance of sufferings, wrote so unaffectedly in his looks and carriage".[13] Esta reacción de Tristram ante el lenguaje corporal del asno refleja una de las características del sentimentalismo: la importancia de la comunicación no verbal. Varios pensadores de la época postulaban que los gestos y expresiones corporales eran un medio para lograr la comunicación universal. Dicha noción también se evidencia en el siguiente extracto del segundo volumen de *Elements of Criticism* (1762) de Henry Home y Lord Kames: "The natural signs of emotions, voluntary and involuntary, being nearly the same in all men, form an universal language […] a passage to the heart".[14] El sentimentalismo valora el lenguaje corporal por su capacidad de establecer un enlace directo entre las emociones de las personas, facilitando así la simpatía que busca cultivar; una simpatía considerada por David Hume como "the chief source of moral distinctions".[15] Además, dado que las bases de esta forma de comunicación son el cuerpo y las emociones, los animales también pueden ser partícipes de ella. Por lo tanto, la revaluación de este modo de comunicación también implicó un cambio en la actitud hacia los animales. Esta comunicación no verbal y "natural" tiene tal valor que le permite colocarse al lado de los lenguajes artificiales del hombre, productos de la "razón". De esta manera, el sentimentalismo acoge y promueve esta característica común entre humanos y animales.

En el estatus que Tristram confiere al asno con el que se encuentra afuera de la posada en Lyon se puede apreciar la tendencia sentimentalista de nivelar la relación entre seres humanos y animales. Tristram comenta que siempre tiene algo cortés que decir al asno, ya sea que éste se encuentre en estado de libertad o de cautiverio.[16] Cuando el asno no se encuentra libre, Tristram deja entender al lector que la posición social del asno con respecto a los seres humanos es la de un esclavo.

[13] L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, II, xxxii, p. 470.
[14] Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, pp. 434-35.
[15] David Hume, *A Treatise of Human Nature*, p. 618.
[16] L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, VII, xxxii, p. 470.

También revela cuán indeseable es la condición de la esclavitud cuando describe la vida del asno: "many a bitter day's labour—and many a bitter blow, I fear, for its wages—'tis all—all bitterness to thee".[17] La idea de que los seres humanos pueden poseer a los animales se diferencia del tratamiento antropocéntrico de los animales como objetos, pues el último se deriva de una visión del mundo que concibe a los animales como seres puestos en la Tierra para beneficio de la humanidad. Empero, bajo la mirada del sentimentalismo, los animales asumen el rol de criaturas que comparten el mundo con los seres humanos, y se conciben como entes capaces de gozar de la libertad y sufrir bajo la esclavitud.

La simpatía hacia los animales promovida por el sentimentalismo encuentra su máxima expresión en el episodio del tío Toby y la mosca, en el que el lector puede apreciar un sentimiento simpático conducente a la acción y que no permanece sólo como respuesta emocional. El tío Toby demuestra que la benevolencia universal no depende necesariamente de un vínculo emocional estrecho entre los participantes, sino que simplemente basta ser otra criatura que comparta la morada terrestre. Toby no tiene ningún incentivo para formar una conexión simpática directa con la mosca; al contrario, tiene razones suficientes para ser hostil hacia ella: la mosca lo ha atormentado durante toda la cena. Al capturarla luego de varios intentos, con la mosca en su poder, y con razones suficientes para afirmar su dominio y superioridad sobre la mosca, Toby opta por dejarla ser y la saca por la ventana, ya que en el mundo hay espacio suficiente para él y para la mosca: "this world is surely wide enough to hold both thee and me".[18] La simpatía que muestra Toby hacia la mosca no sólo es motivo para su acto bondadoso, sino también sirve como una lección de benevolencia universal para Tristram, y tiene un mayor impacto educativo sobre él que cualquiera que haya tenido la *Tristrapaedia*.[19] El tío Toby demuestra así que la simpatía sí puede conducir a la acción, y que, en el cultivo de la virtud, los sentimientos son igual de válidos y efectivos que la razón.

[17] *Ibid.*, II, xxxii, p. 471.

[18] *Ibid.*, II, xii, p. 145.

[19] La *Tristrapedia* es una recopilación del saber hecha por Walter Shandy para la educación de su hijo.

Un evento similar ocurre con la esclava negra que sólo ahuyenta a las moscas en vez de matarlas, comportamiento que el tío Toby explica a Trim: "she had suffered persecution […] and had learnt mercy".[20] En la explicación del tío Toby, se insiste en que los animales, al igual que los esclavos, han sido sometidos a la persecución. Sin embargo, en el pasaje de la esclava negra el sentimentalismo también adquiere trasfondos colonialistas: para tener alguien a merced de uno, uno debe de tener más poder que la otra persona y reconocer, consciente o inconscientemente, su inferioridad.[21] Aunque el reconocimiento de tal diferencia de poder podría generar en la persona dominante una propensión a actuar en contra de las estructuras que sustentan esta diferencia de estatus, también existe la posibilidad de que este reconocimiento lo haga creerse superior y dar por sentada la impotencia del otro; esta creencia encomendaría al supuesto indefenso a la protección de uno, como quizá diría el tío Toby. Consecuentemente, en el caso de animales y esclavos, el sentimentalismo muestra su potencial para sólo ser una forma de autocomplacencia moral disfrazada de generosidad, actitud que en última instancia reafirma las desigualdades en poder y estatus en lugar de disolverlas.

Las posibles deficiencias de la postura sentimental hacia los animales también se aprecian en el episodio del estornino enjaulado en *A Sentimental Journey*. El episodio comienza bien para el estornino: Yorick declara que lo liberará "cost what it will".[22] Desafortunadamente para el estornino, el hecho de que la puerta de la jaula esté cerrada con alambres demuestra ser un costo demasiado alto para la determinación de Yorick. Además, este impulso inicial por liberar al pájaro luego cae en el olvido. Cuando La Fleur ya le ha comprado el estornino, Yorick se lo lleva de regreso a Inglaterra donde lo dará a otro dueño, el primero de muchos, fascinado por las frases que emite el pájaro. De esta manera, el repertorio del estornino, en vez de ayudarlo a obtener su libertad, lo

[20] L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, IX, vi, p. 552.

[21] Baso mi traducción de *mercy* a 'merced' en el análisis hecho por Irlanda Villegas en su tesis doctoral *Beloved y A Mercy: Una dimensión ética de la esclavitud* (2012); dicho análisis se puede encontrar en las páginas 61-62 de la misma.

[22] L. Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy*, p. 651.

convierte en una mercancía valiosa. Por lo tanto, el impulso inicial de Yorick por liberarlo es causado más por su propia agitación emocional que por un auténtico vínculo empático. De este modo, en el episodio del estornino se muestra el riesgo de que la conciencia sentimental propia que fomenta el sentimentalismo se vuelva una preocupación ensimismada y pasiva.

No obstante, en el estallido de emoción que el estornino provoca en Yorick se puede apreciar la naturaleza política del sentimentalismo. Éste, como lo hace notar Tobias Menely, es frecuentemente percibido por sus críticos como una forma de utopismo político o quijotismo, ya que de manera radical concibe "civil relationships and collective obligations by disclosing the voices and interests of marginalized social subjects".[23] En el episodio del estornino, Yorick está consciente de que las palabras del pájaro provienen de una mera imitación, pero aun así provocan una gran emoción en él ya que se entonan "so true in tune to nature".[24] Las palabras del estornino, "I can't get out",[25] están en armonía con la naturaleza porque reflejan un deseo de libertad, de no ser prisionero ni esclavo. La libertad como máxima universal humana no es una noción que sorprenderá al lector moderno; casi todos estaríamos de acuerdo con ella. Sin embargo, lo que sí es radical en el texto de Sterne es que este principio se hace verdaderamente universal, aplicable a los seres humanos y a los animales. En consecuencia, el sentimentalismo cuestiona a los dueños de mascotas y a la explotación general de los animales por parte de la sociedad, al tiempo que presenta al lector la probabilidad de que nuestra relación con los animales quizá sea de dueño y esclavo. De esta manera, se aprecia en el episodio del estornino de qué manera el sentimentalismo aboga por una reformulación profunda de nuestra relación con los ani-

[23] Tobias Menely, "Zoöphilpsychosis: Why Animals Are What's Wrong with Sentimentality", en *symplokē*, pp. 245-46. Quisiera mencionar que tanto el artículo al que hago referencia en esta cita como la tesis doctoral de Menely fueron la inspiración para abordar el tema de los animales en la obra de Sterne. Aunque al final yo no haya empleado mucho directamente los trabajos de Menely, fueron indispensables como guía de mi investigación. Sugiero los dos textos suyos que consulté para este trabajo para quienes estén interesados en una investigación mucho más exhaustiva de la relación entre el sentimentalismo y las actitudes hacia los animales.

[24] L. Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy*, p. 651.

[25] *Ibid.*, p. 650.

males, aunque el comportamiento de Yorick muestra al lector que los preceptos del sentimentalismo rara vez se llevan a la práctica.

Los posibles fallos del sentimentalismo respecto a los animales no se manifiestan solamente frente al estornino, sino también en el encuentro de Tristram con el asno en Lyon, y en el episodio del asno muerto en *A Sentimental Journey*. A pesar de la simpatía que él muestra por el asno a la entrada de la posada, Tristram admite sentirse motivado a ofrecerle un dulce, más por el deleite de pensar cómo lo comería el asno que por un impulso benévolo. Ya que el egoísmo prevalece por encima de la compasión en ofrecer un dulce al asno, se invita al lector a cuestionar la sinceridad del vínculo simpático entre Tristram y el asno, y a contemplar si quizá el sentimentalismo no es acaso una forma moralmente reconfortante de esconder intereses egoístas. Por otra parte, Yorick en el episodio del asno muerto demuestra que la simpatía sí tiene límites. Yorick termina el capítulo "The Dead Ass" de la siguiente forma: "Did we love each other, as this poor soul but loved his ass—'twould be something.—".[26] Geneviève Van de Merghel sugiere que las palabras de Yorick van desvaneciéndose porque "he cannot imagine the consequences of this radical speculation and he trails off into silence".[27] Concuerdo con su análisis, ya que en el siguiente capítulo titulado "The Postillion", Yorick añora "grave and quiet movements" mientras intenta seguir contemplando la historia del campesino en duelo.[28] Sin embargo, el viaje agitado interrumpe la concentración de Yorick, quien no puede seguir con su línea de pensamiento sobre el episodio en cuestión; en otras palabras, es incapaz de comprender completamente el vínculo del campesino con su asno muerto. Concebir el estar en duelo por un asno muerto, como si uno estuviese lamentando la muerte de un hijo, es una tarea demasiado formidable para la simpatía de Yorick.

No obstante, donde Yorick falla en imaginar un lazo tan fuerte con un animal, el campesino demuestra que sí es posible. Cuando La Fleur ofrece dinero al campesino, éste lo rechaza contestando: "it was not the

[26] *Ibid.*, p. 623.

[27] Geneviève Van de Merghel, *Brute Compassion: The Ambivalent Growth of Sympathy for Animals in English Literature and Culture, 1671-1831*, p. 82.

[28] L. Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy*, p. 623.

value of the ass—but the loss of him".[29] Para el campesino, el asno no es un producto que pueda compensarse monetariamente; el asno, por ser único e irremplazable, ha adquirido el estatus de persona. Además, la muerte del asno ha motivado al campesino a considerar que quizá su propio peso y el de sus aflicciones han reducido la vida del asno. Por lo tanto, la pena del campesino no es sólo causa de lágrimas, sino que también promueve una revaluación activa de su rol previo como el dueño del asno. Si la pena del campesino parece ridícula es porque el humor se basa en la imposibilidad de que un asno, de entre todos los animales, pueda inspirar tales sentimientos en un ser humano. Lo que el chiste revela, entonces, como señala Van de Merghel al examinar la interpretación cómica del episodio por parte de un crítico, es la incomodidad producida por el hecho de que los animales se equiparen con los seres humanos.[30] Si uno puede reírse del episodio del asno muerto, es porque uno no puede, o no quiere, contemplar la posibilidad de que un animal merezca una respuesta emocional similar a la otorgada a un ser humano.

En conclusión, Sterne impide al lector adoptar una postura antropocéntrica hacia los animales, pero, tampoco le prescribe descuidadamente adherirse a la posición sentimental. Quizá una de las habilidades más grandes de Sterne, y que se manifiesta en *Tristram Shandy* y *A Sentimental Journey* en la manera en que representa a los animales, es su capacidad de incomodar al lector: perturba cualquier noción o expectativa que el lector haya llevado al texto o que se haya formado durante la lectura. Walter Shandy, en su uso de la palabra *ass*, condensa su repudio hacia las facetas animal, corpórea, sexual y femenina del hombre. No obstante, no se puede afirmar que el androcentrismo caracterice a *Tristram Shandy*: Sterne muestra que Walter, pese a sus teorías y razonamientos, debe montar sobre un asno o un *hobby-horse* como el resto de nosotros; Walter no puede evitar que estos aspectos de su ser se manifiesten de un modo u otro. La alternativa al androcentrismo presentada al lector es el sentimentalismo que revalúa las características que tenemos en común con los animales. En consecuencia, la distancia entre los seres humanos y los animales empieza a acortarse por medio

[29] *Ibid.*, p. 622.
[30] V. de Merghel, *op. cit.*, p. 83.

de la posibilidad de una comunicación significativa a través de gestos y expresiones corporales. El sentimentalismo alcanza su cúspide en *Tristram Shandy* en el incidente del tío Toby y la mosca; demuestra su potencial para motivar acciones desinteresadas que además inspiran más benevolencia en tanto que sirven como ejemplos educativos para otros. Sin embargo, Sterne también hace consciente al lector de las posibles fallas del sentimentalismo: el riesgo de que el individuo permanezca ensimismado y pasivo, el peligro de que no sea más que un disfraz moralmente reconfortante para el egoísmo, y la realidad de que a veces la simpatía no puede establecerse exitosamente. Por lo tanto, el sentimentalismo, en vez de actuar como un puente, puede continuar aislándonos de los animales, fomentando una complacencia pasiva en vez de acción para cambiar el *statu quo*. No obstante, la sátira que hace Sterne del sentimentalismo hacia los animales no significa que debamos descartarlo con una risa. La ramificación más importante de la habilidad de Sterne para sacarnos de nuestras zonas de confort, sin ofrecer una solución o postura clara por adoptar es que nos motiva a pensar. Entonces, a diferencia de Yorick, no desistamos en pensar cuál es o debería ser nuestra relación con los animales simplemente porque el camino es difícil. Aún más importante, decidamos actuar cualquiera que sea la conclusión a la que lleguemos.

Bibliografía

Byrd, Max, *Tristram Shandy*. Londres, Unwin Hyman, 1985. (Unwin Critical Library)

Cohen, Margaret, "Sentimental Communities", en Margaret Cohen y Carolyn Dever, eds., *The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel*. Princeton, Princeton University Press, 2002, pp. 106-32.

Harries, Elizabeth W., "Words, Sex, and Gender in Sterne's novels", en Thomas Keymer, ed., *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 111-24.

Hume, David, *A Treatise of Human Nature*. Ed. de L. A. Selby-Bigge. Oxford, Clarendon, 1896.

Kames, Henry Home (Lord), *Elements of Criticism*. Ed. de Peter Jones. Indianápolis, Liberty Fund, 2005. 2 vols.

Keymer, Thomas, "*A Sentimental Journey* and the Failure of Feeling", en Thomas Keymer, ed., *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 79-94.

Menely, Tobias, *Cultivated Sympathies: Human Sentiments and Animal Subjects in the Long Eighteenth Century* [en línea / *ProQuest*]. Indiana, 2006. Tesis. Universidad de Indiana. <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/7694/umi-indiana-1350.pdf?sequence=1>. [Consulta: 21 de diciembre, 2013.]

Menely, Tobias, "Zoöphilpsychosis: Why Animals Are What's Wrong with Sentimentality", en *symplokē* [en línea / JSTOR]. Lincoln, University of Nebraska Press, 2007, vol. 15, núm. 1, pp. 244-67. <https://www.academia.edu/537464/Zoöphilpsychosis_Why_Animals_Are_Whats_Wrong_with_Sentimentality>. [Consulta: 27 de diciembre, 2013.]

Oxford University Press, *Oxford English Dictionary Online* [en línea]. Oxford, Oxford University Press, 2013. <http://public.oed.com/about/free-oed/>. [Consulta: 13 de enero, 2014.]

Perry, Ruth, "Words for Sex: The Verbal-Sexual Continuum in *Tristram Shandy*", en *Studies in the Novel* [en línea / Humanities Source]. Denton, University of North Texas, 1988, vol. 20, núm. 1, pp. 27-42. <https://studiesinthenovel.org/read/issue-archive/volume-20.html>. [Consulta: 8 de enero, 2014.]

Smitten, Jeffrey R., "Gesture and Expression in Eighteenth Century Fiction: *A Sentimental Journey*", en *Modern Language Studies* [en línea / jstor]. Vermont, Northeast Language Association, otoño, 1979, vol. 9, núm. 3, pp. 85-97. <http://www.jstor.org/stable/3194283?seq=1#page_scan_tab_contents>. [Consulta: 20 de diciembre, 2013.]

Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman; A Sentimental Journey Through France and Italy* [pdf]. Múnich, Günter Jürgensmeier, 2005.

Van de Merghel, Geneviève, *Brute Compassion: The Ambivalent Growth of Sympathy for Animals in English Literature and Culture, 1671-1831* [en línea / *ProQuest*]. California, Irvine, 2005. Tesis. Universidad de California. <https://www.researchgate.net/publication/33996007_Brute_compassion_the_ambivalent_growth_of_sympathy_for_animals_in_English_literature_and_culture_1671-1831>. [Consulta: 20 de enero, 2014.]

Villegas, Lilia Irlanda, *Beloved y A Mercy: Una dimensión ética de la esclavitud* [en línea / tesiunam]. México, 2012. Tesis, unam. <http://132.248.9.32:8080/hermes/TesisFullTextSearcherHermes>. [Consulta: 19 de abril, 2014.]

El viaje en espiral: la recursividad en *A Sentimental Journey*

DAGNY VALADEZ

Una frase que se escucha de manera frecuente entre los viajeros y los que no lo son tanto es que los viajes ilustran, no sólo por la posibilidad de conocer nuevos lugares, sino por las experiencias adquiridas en el camino. Muchas de estas anécdotas han quedado inscritas en la literatura de viaje, la cual es una constante en la cultura occidental y puede trazarse hasta sus textos fundacionales; baste recordar las dos epopeyas homéricas y el viaje de Moisés a través del desierto para llegar a la tierra prometida. Para quienes nos interesamos en la cultura y la lengua inglesas, un destino importante, hablando de tierras prometidas, es Londres, y de allí, dos sitios culturales casi obligados son The Globe Theatre, el foro de Shakespeare reconstruido hace algunas décadas, y la catedral de San Pablo. Desde ésta última se tiene una vista panorámica de la ciudad, lo que hace que valga la pena el agotador viaje en espiral que se sufre al subir las interminables escaleras que rodean la basílica. La trayectoria en espiral que el visitante tiene que seguir para llegar a la cúpula y a la magnífica vista final de la ciudad —cabe recordar que hasta el siglo pasado éste era el punto más alto de Londres— es una buena metáfora visual para el viaje de Sterne, ya que la experiencia es como un *déjà vu*, en donde las constantes cíclicas son recurrentes, pero el avance hace del recorrido algo emocionante.

Antes de continuar con las metáforas visuales y lingüísticas, quiero definir el concepto de *espiral* que usaré aquí. La espiral es una curva generada por un punto que de manera progresiva se va alejando del centro, a la vez que gira alrededor de éste. En dicho trayecto en espiral se avanza cierta distancia de manera lineal, manteniendo una trayectoria curva; quien recorre este camino puede tener la sensación de pasar varias veces por un mismo punto, sin que realmente sea así. En narratología,

este paso repetido se llama *recursividad*: la repetición intencional de elementos narrativos que van a ayudar a la construcción de sentido en el interior del texto. El hecho de encontrar una y otra vez una palabra, una frase o un espacio, dan al lector la sensación de recorrer esa escalera en espiral que nos lleva a la cúpula. Esta imagen me remite al trayecto que puede hacer un lector al deleitarse con el humor y el sentimentalismo de Sterne en *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768), y que es mi intención esbozar en estas líneas.[1]

En principio mencionaré los elementos que, desde mi punto de vista, construyen la recursividad en este texto de Sterne. El primero es propiamente el término *recursividad*, el cual considero íntimamente ligado a la espiral y que además se puede ejemplificar a través de la imagen de las cajas chinas. Para los fines de este estudio utilizaré como definición la propuesta de Lucien Dällenbach y Annette Tomarken, en "Reflexivity and Reading" de que la recursividad puede darse en diferentes niveles del texto: ya sea en la narrativa, en la enunciación, en los personajes o en cualquier otro elemento, siempre y cuando se logre un efecto de reduplicación.[2] En un principio descarté el término, ya que su principal uso es lingüístico; sin embargo, noté que todo aquello que cumpliera con la premisa de los autores y que tuviera influencia en el proceso de la ficción se podía considerar como reduplicación y se podía entender como un sinónimo de *reflexividad* porque en ambos casos se retoma la idea de una imagen original que se repite de manera inexacta.

El segundo elemento que considero indispensable es la construcción fragmentaria de la novela. Elizabeth W. Harries hace un recorrido por el contexto histórico de Sterne para revisar qué ideas estéticas sustentan las estrategias de orden (o desorden) del autor, y concluye que, además de las propuestas propias de la época como "[…] —the *non-finito*, the 'image made by chance', the *pathos* of the unfinished, [and] the *pathos* of the inarticulate— […]", la imagen bíblica de la multiplicación de

[1] *Sentimentalismo* entendido como 'patetismo'. El adjetivo *pathetic* en inglés se define como 'having a capacity to move one to either compassionate or contemptuous pity'. *Merriam-Webster Dictionary* [en línea], *s. v.* 'pathetic'. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/pathetic>. [Consulta: 9 de abril, 2016.]

[2] Lucien Dällenbach y Annette Tomarken, "Reflexivity and Reading", en *New Literary History*, p. 435.

los peces y los panes aparece como un elemento velado en el imaginario del autor.[3] Todos estos fragmentos forman parte de un todo: "Life itself is merely a fragment, but a fragment, as the Biblical resonance of the word suggests, is also a sign of something higher, wider, and more encompassing".[4] En mi opinión, la recurrencia de los fragmentos contribuye a la creación de la espiral que, incluso al final del viaje, quedará inconclusa.

Una vez que he terminado los preparativos del viaje y que estos dos elementos se encuentran sobre la mesa, comenzaré el recorrido por el texto. La recursividad en la novela inicia con el título mismo, *A Sentimental Journey*: un viaje automáticamente implica un origen y un destino y, por lo general, a lo largo de cualquier viaje hay escalas, desplazamientos fragmentarios que se encuentran inscritos en el viaje mayor: la salida hacia un puerto, al aeropuerto en nuestros días, o hacia el carruaje en el siglo XVIII, son indispensables para llegar al objetivo. Es decir, un viaje prolongado contiene en sí mismo varios pequeños trayectos. La novela de Sterne se compone justamente de breves etapas de transportación que nos llevarán a través de Francia con la expectativa de llegar a Italia, y de las anécdotas ocurridas en cada uno de estos lugares.

Así como el título de la novela abre la puerta de la recursividad, los nombres de los capítulos coadyuvan a esta sensación. Cada nombre se compone de dos elementos: el primero es, casi siempre, un sustantivo directamente relacionado con la anécdota que se narra, mientras que el segundo es el nombre del lugar en el que ocurre la acción. Los títulos de los primeros capítulos —"The Captive. Paris", "Calais", "The Monk. Calais", "The Desobligeant. Calais", "In the Street. Calais", "The Remise Door. Calais", "The Snuff Box. Calais", "In the Street. Calais", "The Remise. Calais", "In the Street. Calais" y "Montreuil…"— contienen, en su mayoría, el elemento toponímico y el elemento anecdótico como binomio. El primer elemento del binomio es el que da la sensación de avance, mientras que la repetición del topónimo —en este caso Calais—

[3] Elizabeth W. Harries, "Sterne's Novels: Gathering Up the Fragments", en *English Literary History*, p. 36.

[4] *Ibid.*, p. 44.

es la que se encarga de hacernos regresar al mismo punto geográfico; en *A Sentimental Journey* la reduplicación se enfatiza con la repetición de palabras, que a veces son los topónimos citados previamente, y otras veces son frases más bien descriptivas como “Desobligeant”, “Remise” e “In the Street”.

Como ya se señaló, los títulos son un reflejo de los eventos narrados, por lo tanto la recursividad está presente en la trama, en la narración y en la génesis misma del texto. En cuanto a la trama veremos que la recursividad se construye a través de la repetición de algunos encuentros y de la aparición frecuente de personajes y lugares. Como ejemplo mencionaré los encuentros con el monje, que se dan a lo largo de la primera etapa del viaje del reverendo Yorick en Calais. En la primera ocasión, además de la descripción detallada de la fisonomía del monje, y a todo lo largo del proceso de observación por medio del cual el reverendo crea la imagen del religioso católico en cuestión, vemos cómo nuestro viajero no es cortés con él (por decir lo menos). La segunda vez que el monje aparece en la narración, se encuentra conversando con una mujer, y el personaje principal, que ya reflexionó sobre su actitud previa y que además está interesado en la dama, se oculta y evita el contacto. En el tercer encuentro tenemos nuevamente un intercambio entre ambos personajes que, a diferencia del primero, es muy cordial y que se detalla a lo largo de un capítulo completo. La presencia frecuente del monje, acompañada de los pensamientos paranoicos de Yorick, hace que el lector regrese a ese primer encuentro y que construya la personalidad del personaje principal por medio de la contraposición de los eventos subsecuentes.

La recursividad del monje pasa por contacto a otros personajes. Dicho de otra forma, el monje platica con la mujer que más tarde se reunirá con nuestro personaje principal ante la puerta del vehículo; dicha puerta, por no poder abrirse, obliga al dueño a dejarlos solos una primera vez para ir por la llave; cuando regresa el dueño, abre la puerta y nuevamente se ve forzado a irse, dejándolos solos una segunda vez. La presencia del monje, la aparición de la mujer, las salidas y las entradas del dueño y el hecho de que todos se reúnan en torno al carruaje, que será el nuevo motivo recurrente, son ejemplos de cómo se construye la recursividad al

interior de la trama en esta espiral que pareciera que se toca en algunos puntos, aunque en realidad no sucede así.

En cuanto a la narración, veremos que hay un narrador en primera persona que no sólo nos permite seguir la trayectoria del viaje, sino que además comparte sus reflexiones con el lector en una especie de *stream of consciousness*, o 'flujo de conciencia', que fragmenta el texto. Liudmilla Salieva hace una revisión exhaustiva de la retórica de un capítulo de *A Sentimental Journey* y sostiene que Yorick tiene dos niveles de discurso: al primero lo llama *factographic*, 'factográfico', y es el que se encarga de los hechos concretos; el segundo es el que se refiere a las reflexiones éticas.[5] La coexistencia de ambos discursos en una relación en forma de espiral es lo que crea la recursividad en el texto.

La contratación de La Fleur por parte de Yorick permite ver claramente el punto de Salieva, en tanto que los discursos narrativo y reflexivo, interactúan y se mezclan continuamente, como en los ejemplos siguientes: "The next morning, La Fleur entering upon his employment, I delivered to him the key of my portmanteau, with an inventory of my half a dozen shirts and silk pair of breeches, and bid him fasten all upon the chaise,—get the horses put to—and desire the landlord to come in with his bill".[6]

La narración de los hechos es lineal, sin intromisión aún de juicios morales o reflexiones, y se prolonga con la descripción de la despedida de La Fleur, que se revela como galante y sensible. Las acciones reveladoras del joven se complementan con la descripción que hace de él su patrón:

> "The young fellow, said the landlord, is beloved by all the town, and there is scarce a corner in Montreuil where the want of him will not be felt: he has but one misfortune in the world," continued he, "he is always in love."—I am heartily glad of it, said I,—'twill save me the trouble every night of putting my breeches under my head.[7]

[5] Liudmilla Salieva, "Rhetoric of L. Sterne's *A Sentimental Journey Through France and Italy*", en *ATINER's Conference Paper Series*, s. p.

[6] Laurence Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy*, p. 48. Todas las citas están tomadas de la edición de Melvyn New y W. Geoffrey Day (2006).

[7] *Idem*.

La descripción termina con una declaración aparentemente incompatible por parte de Yorick: éste concluye que únicamente por el hecho de estar enamorado, el joven ha de ser honesto (pues no habrá de cuidarse del robo durmiendo con su ropa en calidad de almohada). La observación se explica de inmediato, e introduce una de las incontables reflexiones éticas de la obra:

> In saying this, I was making not so much La Fleur's eloge as my own, having been in love with one princess or another almost all my life, and I hope I shall go on so till I die, being firmly persuaded, that if ever I do a mean action, it must be in some interval betwixt one passion and another: whilst this interregnum lasts, I always perceive my heart locked up,—I can scarce find in it to give Misery a sixpence; and therefore I always get out of it as fast as I can—and the moment I am rekindled, I am all generosity and good-will again; and would do anything in the world, either for or with any one, if they will but satisfy me there is no sin.
>
> —But in saying this—sure I am commanding the passion—not myself.[8]

Yorick vincula la bonhomía con el amor. Su reflexión inicia con la característica del joven dada en la parte factográfica de la narración e introduce un concepto filosófico del Renacimiento, popularizado por Marsilio Ficino: el amor es incompatible con cualquier sentimiento anómalo. Después de la explicación moral, que por cierto no da crédito al filósofo renacentista, la narración vuelve a su estructura factográfica. Como podemos ver, la espiral del discurso consta de la narración de los eventos, que constituye el movimiento hacia adelante, y las reflexiones tangenciales, que serán la curva que obligue al lector a detenerse para después retomar un camino que, aunque aparenta ser el mismo, aun así ha cambiado debido a la información que se adquirió durante dicha curva.

En cuanto a la génesis del texto, hablaré de la reflexividad que se da en la relación del autor con su obra. Laurence Sterne es un clérigo

[8] *Idem*.

que escribe la historia de Yorick, quien también es clérigo y que a su vez se encuentra escribiendo la historia de su viaje, un viaje que puede considerarse reflejo del que Sterne hizo por Europa por motivos de salud. Es decir, el autor escribe una novela en forma de notas de viaje que trata de un autor que va escribiendo sus notas de viaje.

Yorick, por otra parte, fue concebido y tomado de la exitosa novela previa de Sterne, *Tristram Shandy*, hecho que además de convertir al personaje principal en un personaje recurrente en la obra del autor establece una clara relación de intertextualidad con Shakespeare. Para el lector de la época, encontrar al personaje ya conocido en este nuevo texto tendría tal vez el sabor del *déjà vu* del que hablé al principio de este estudio: tanto para el lector moderno como para el de aquellos años, es inevitable pensar en el Yorick de *Hamlet*, especialmente porque Sterne hace evidente esta relación en el episodio del pasaporte en París.[9] La intertextualidad coadyuva a la recursividad de la novela, en donde el nombre ya conocido se asigna a un personaje nuevo que no puede evitar sugerir características tanto del primero como del segundo, sin ser en ningún caso el mismo. Si podemos considerar a Yorick como *alter ego* de Sterne, dadas las similitudes en profesión, carácter y experiencia, los matices que el apelativo da al personaje siempre nos referirán a la tendencia literaria del irlandés: la sátira que apunta a la profesión original del bufón shakesperiano. Así Yorick es recurrente dada su relación con su homónimo shakesperiano, con su referente en *Tristram Shandy* y con el propio Sterne, lo que visto de esta forma nos remite a la imagen de las cajas chinas propuesta en un principio.

Del mismo modo, el viaje recurre a la forma espiral en su construcción fragmentaria, en la alusividad al propio viaje de Sterne y, por último, en su irónico final, en donde la espiral se trunca, tal vez con la intención de guardar el doble sentido, tal vez por la muerte prematura de nuestro autor. Si bien es posible decir que las relaciones mencionadas a lo largo de este ensayo son evidentes, ya vistas en conjunto con

[9] El conde que entrevista a Yorick lo identifica como el Yorick de *Hamlet*, y esto es prueba suficiente para otorgarle pasaporte y nombramiento de juglar real. La relación intertextual alcanza un grado más alto por este simple hecho. (L. Sterne, *Tristram Shandy* and *A Sentimental Journey Through France and Italy*, p. 113.)

los otros elementos mencionados, nos permiten hacer una lectura con más matices, que busque a su vez relaciones que puedan reforzar la comicidad o el sentimentalismo del texto.

Para cerrar esta serie de espirales que se conectan unas con otras, a veces de maneras intrincadas y otras más naturales, pareciera que nosotros formamos parte de una espiral más: el personaje viajero que es escrito por un escritor también viajero, y que otro renombrado viajero, embajador y cronista, traduce: queda abierto el camino para una lectura de la traducción que hace don Alfonso Reyes de este enrevesado *Viaje sentimental.*

Bibliografía

DÄLLENBACH, Lucien y Annette Tomarken, "Reflexivity and Reading", en *New Literary History*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, primavera, 1980, vol. 11, núm. 3, On Narrative and Narratives, II, pp. 435-49.

HARRIES Elizabeth W., "Sterne's Novels: Gathering up the Fragments", en *English Literary History*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, primavera, 1982, vol. 49, núm. 1, pp. 35-49.

MERRIAM-WEBSTER, *Merriam-Webster Dictionary* [en línea]. Springfield, Merriam Webster, 2014. <http://www.merriam-webster.com/>. [Consulta: 24 de abril, 2016.]

SALIEVA, Liudmilla, "Rhetoric of L. Sterne's *A Sentimental Journey Through France and Italy*", en *ATINER's Conference Paper Series*. Atenas, Athens Institute for Education and Research, 2012, LIT 2012-0234.

STERNE Laurence, *A Sentimental Journey Through France and Italy*. Ed. de Melvyn New y W. Geoffrey Day. Indianapolis, Hackett, 2006.

STERNE Laurence, *Tristram Shandy and A Sentimental Journey Through France and Italy*. Nueva York, Random House, [1800?]. (Modern Library Giant, 56)

Narices vemos: fisonomía e imagen pública a través de Sterne y Lavater

ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO

Nariz es señal de vivo;
no nariz, señal de muerto:
sin ella está retratada
la engullidora de güesos.

Quevedo, 260

Vivimos en una era en la que la fisonomía, el arte de leer rostros, se suele descartar como pseudociencia, al tiempo que, paradójicamente, no hemos podido dejar de practicarla. Definida de manera estricta como el estudio de la forma humana y animal, o de manera más general como la interpretación de la apariencia externa, especialmente los rasgos de la cara, para descubrir el temple o la inclinación predominante de una persona, la fisonomía ha existido desde tiempo inmemorial.[1] Junto con teorías tales como la doctrina de las signaturas, en donde la forma de un ser vivo se considera una indicación de sus propiedades, la fisonomía se ha practicado para establecer una relación de causalidad entre los rasgos físicos de alguien con su carácter y su destino.

El rostro humano es uno de los objetos de observación más fascinantes que existen en la naturaleza, con toda su variedad de formas, gestos y colores, y sobre todo por el significado que éstos parecen transmitir. Percibido como un lienzo en donde se plasman la emoción, la calidad moral y la experiencia, la cara de una persona puede comunicar cientos de mensajes en un instante. En ocasiones son fácilmente legibles, pero las más de las veces representan un enigma sólo descifrable para ojos expertos. La profesión histriónica, de manera tradicional, ha tratado de

[1] Carrie A. Rentschler, "The Physiognomic Turn", en *The International Journal of Communication*, p. 231, y Robert T. Carroll, *The Skeptic's Dictionary: Exploring Strange Beliefs, Amusing Deceptions and Delusions since 1994*, s. p.

codificar y apropiarse de tantas facetas de la expresividad como le sea posible; el hecho mismo de que dicha apropiación pueda tener lugar revela el poder que tiene el rostro para crear ficciones. No obstante, la percepción de la singularidad de cada rostro humano y la percepción de la afinidad entre grupos de rostros —es decir, la inmensa variedad y las similitudes que se observan, por ejemplo, a través de los sellos genealógicos reconocibles— constituyen un enigma que invita a la interpretación. De manera reiterada a lo largo de la historia, se han hecho esfuerzos para determinar los códigos faciales con el objeto de descubrir (o imponer) un cierto orden en medio de la vasta gama de semblantes posibles.

Eso es justamente lo que se propone en la muy antigua disciplina de la fisonomía, que ha gozado de grados variables de popularidad y credibilidad a través de distintos periodos y contextos históricos, y que, con todo, en realidad es una práctica que siempre ha estado cubierta por la sombra de la duda. Uno de los ejemplos más tempranos de la desconfianza que despiertan los fisonomistas a pesar de la desconcertante precisión que a veces parecen lograr, se relata en *Lives of the Necromancers* (*La vida de los nigromantes*) de William Godwin (1834), en particular, la célebre anécdota de lo que aconteció cuando un individuo quiso interpretar la personalidad de Sócrates según los rasgos de su rostro.

El fisonomista, habiendo inspeccionado el semblante del filósofo, pronunció que éste era dado a la intemperancia, a la sensualidad y a explosiones de pasión enardecida, todo lo cual era tan contrario a su conocido carácter que los discípulos del filósofo hicieron escarnio del presunto adivino y lo tacharon de hipócrita y jactancioso. Sin embargo, Sócrates pronto los hizo callar y declaró que él, en efecto, sí tenía una propensión natural a todos los vicios que se le imputaban, y que sólo gracias a una muy severa y constante disciplina había logrado conquistarlos.[2] Esta confirmación, por sorpresiva que resultara, define una ambigüedad que hasta la fecha acompaña cualquier lectura fisionómica: podrá desmentírsele como pseudociencia una y otra vez, pero aun así la presencia de los signos seguirá sugiriendo interpretaciones, aunque sus descifradores tengan limitaciones.

[2] William Godwin, *Lives of the Necromancers*, p. 11.

Con el advenimiento del empirismo y el racionalismo, los modelos de conocimiento analógico tales como éste adquirieron un desprestigio cada vez mayor y se emprendieron verdaderas campañas en su contra, mismas que en sí son pretextos y motivos literarios. Francisco de Quevedo, autor del célebre soneto a una nariz, en 1631 también escribió el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, en donde se mofa de las absurdas pretensiones de la fisonomía. Esto es lo que irónicamente propone en lo que se refiere a la tipología nasal básica:

> Quien tuviere nariz muy larga, tendrá más que sonar, y buen apodadero. El de narices meñiques y romas, llamadas nariquetas, que hay algunos que las tienen tan pequeñas que apenas se las puede hallar en la cara el mal olor, son hombres, aunque parecen otra cosa, y en vida empiezan a hacer diligencias para calaveras. No son coléricos porque por milagro se les sube el humo a las narices, como no se las halla […][3]

En su veta satírica, Quevedo estaba siguiendo la tradición de los epigramáticos clásicos, tanto griegos como latinos, que con relativa frecuencia trazaban ingeniosas caricaturas poéticas de los narizones.[4] Es muy antigua también la vinculación satírica que se establece entre el tamaño de la nariz y el del miembro viril.[5]

A finales del siglo XVIII, dos décadas después de la muerte de Sterne, la fisonomía experimentó un resurgimiento relativamente fuerte gracias a la obra de Johann Caspar Lavater (1741-1801), un pensador suizo que en 1788 publicó por primera vez sus muy influyentes *Ensayos de fisonomía,* que se tradujeron al inglés un año después. En sus ensayos, a

[3] Francisco de Quevedo, *Obra poética II, Parte I,* p. 273.

[4] Entre los más conocidos están los epigramas de Marcial y Catulo, pero el editor de Quevedo, González de Salas, cita también fuentes de la *Antología griega.* Ver F. de Quevedo, *op. cit.*, p. 5. Sin embargo, también hay posibles fuentes modernas como el tratado *De humana Physiognomonia* (1586) de Giovanni Battista della Porta, o el *Libro de fisionomía natural* (1598) de Jerónimo Cortés, ambos citados por Folke Gernert en “Agudeza verbal y locura corporal en Quevedo”, en *Revista Internacional d’Humanitats*, p. 46.

[5] Ver Alfred David, “An Iconography of Noses: Directions in the History of a Physical Stereotype”, en Jane Chance y R. O. Wells Jr., eds., *Mapping the Cosmos*, pp. 76-97.

pesar de que durante la Ilustración pareciera impensable ya propugnar estas ideas, Lavater insiste precisamente en el tipo de argumento que había despertado sospechas desde tiempos de Sócrates: que los rasgos del rostro determinan la personalidad y el destino de la gente. Según esta teoría, el ser humano funciona en una esfera determinada dentro de la cual se expresan sus poderes y sensaciones, y en cuyo ámbito se pueden ejercer libremente las aptitudes individuales, pero de ninguna manera se puede ir más allá de ella. Cada rostro, de hecho, puede experimentar cambios momentáneos regidos por los repertorios de las emociones; la capacidad de cambiar radical o esencialmente, empero, es limitada.[6] Además de aquello que en nuestro tiempo se describiría como determinantes históricas, por ejemplo, género, etnicidad, clase social, religión, nacionalidad, etcétera, los seres humanos están sometidos a las restricciones que les impone su apariencia física, particularmente el rostro. Portado como antifaz o máscara, el rostro humano condena a la persona a desempeñar un determinado papel en la comedia humana, y se requiere una rigurosa disciplina para escapar o al menos encauzar dicho destino.

Lavater procede a explicar cómo se puede sistematizar el estudio del rostro a través de una clasificación rigurosa y metódica que posibilite la predicción de la conducta. Se apoya en la tecnología disponible en su época para generar referentes visuales que le sirvan de guía al fisonomista para la interpretación de las facciones. Así, su tratado incluye las instrucciones para construir una máquina de siluetas por medio de la cual el perfil humano se reduce a su más simple linealidad, lo que permite, según él, un análisis objetivo y científico de los rasgos faciales. Al dibujar lo que él denomina *sombras* o siluetas de perfiles, propone la creación de un muestrario de variantes para las distintas partes del rostro. Así se conseguiría en primer lugar un catálogo de frentes, narices, bocas y barbillas representados por medio de simplificaciones lineales.[7] Una vez logrado esto, se puede proceder a relacionar alguna cualidad

[6] Johann Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy: Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind* (1853), p. 180. Las ediciones tempranas de la obra de Lavater en inglés suelen ser bastante caóticas, en tanto que son recopilaciones y que varían según la traducción, la selección de fragmentos y su ordenamiento. Por ese motivo recurro aquí a varias que apoyan el argumento de maneras distintas.

[7] *Ibid.*, p. 189.

o rasgo de la personalidad con cada forma específica, y la combinación de todas proporcionará suficiente información como para lograr un retrato psicológico acertado de la persona. Así como el agua toma la forma del recipiente que la contiene, el cuerpo mismo, y la cara en particular, moldeará las capacidades de la mente y delatará la calidad moral de las personas.

La obsesión de Walter Shandy por las narices es justamente la caricatura de tales ambiciones. En *Tristram Shandy*, sátira letrada cual ninguna y poblada de títulos bibliográficos —tanto reales como ficticios— figura la supuesta biblia de los fisonomistas: la obra de un tal Slawkenbergius, cuyo patronímico polisilábico significa 'montón de estiércol'. Dicha obra revela sin lugar a dudas cuál era la postura de Sterne ante la práctica de la lectura de las fisonomías. En el cuento de Slawkenbergius —uno de los pasajes de *Tristram Shandy* más reminiscentes de Cervantes y cuyo protagonista además es español— las reacciones ante la enorme *proboscis* de Diego, un viajero narigón, se dividen en dos: la de los *nosarianos*, o *pronarices*, y la de los *antinosarianos*, o *antinarices*. Los *nosarianos* son aquellos que creen en la realidad y poder de la nariz, mientras que los *antinosarianos* los rechazan. La interpretación tradicional de este fragmento ve en esta división una parodia de las disputas teológicas entre católicos y protestantes. Por un lado, los *nosarianos* son los católicos que creen en la presencia real de Cristo en el pan de la consagración; por el otro, los *antinosarianos* son los luteranos, que la niegan.[8] Es innegable, no obstante, que aquí va también implícita una crítica a la práctica de la fisonomía, y casi podría afirmarse que la equipara con las supersticiones del catolicismo de las que tanto se mofaban los protestantes.

Sterne, a pesar del evidente placer que le produce la idea de jugar con la nariz como signo, habría sido un *antinosariano* que se propuso la desmitificación satírica de semejante premisa (una moda literaria que se había diseminado por lo menos desde el siglo XVII y que hasta cierto punto todavía tiene vigencia). En una carta a su amigo Stephen Croft, escribe que "la sátira principal [en el capítulo de las narices de *Tristram Shandy*] está dirigida a los necios doctos que, en todas

[8] Marcus Walsh, "Goodness Nose: Sterne's Slawkenbergius, the Real Presence and the Shapeable Text", en *Journal for Eighteenth-Century Studies*, pp. 55-63.

las eras, han desperdiciado su tiempo y saber en cosas tan estúpidas".[9] Sin duda, la nariz es uno de los chistes recurrentes más memorables de toda la obra, hasta el punto de que quizá Sterne realmente haya encontrado más significado en el asunto de la nariz del que se hubiera esperado en un principio. Así como Cervantes concibió *Don Quijote* como una parodia de las novelas de caballerías y que gradualmente se fue convirtiendo en un modelo de sabiduría e idealismo, la parodia que hace Sterne de Walter Shandy a veces alcanza profundidades insospechadas y conmovedoras.

La extraordinaria variedad de narices humanas es algo que la ciencia no ha logrado explicar aún. Sin embargo, la nariz ha sido portadora de una fuerte carga cultural desde tiempos muy remotos, una circunstancia muy conveniente para los autores que han intentado crear personajes memorables. El prejuicio humano es tal, que los atributos físicos no tardan en vincularse con rasgos psicológicos o incluso con tendencias morales. La nariz se ha visto como rasgo delator de raza, marca de belleza o hasta de clase social. En *Tristram Shandy*, no obstante, su significado más recurrente yace en el ámbito de la más antigua cultura popular: la forma y tamaño de las narices masculinas son señal inequívoca del tamaño y forma del falo. Por lo tanto, cuando Tristram sufre la desgracia de que en el momento mismo de nacer su nariz queda aplastada por los ineptos fórceps del doctor Slop —una nueva catástrofe, tras el desastre inicial de su inoportuna concepción—, la doctrina de las signaturas y las correspondencias analógicas indicaría que el daño que sufrieron sus genitales unos años después con la guillotina de la ventana fue la inevitable consecuencia de la mutilación nasal con que lo recibió el mundo, lo mismo que la calamidad que ocasionó el malhadado recorte del ampuloso nombre con el que su contrariado padre quería compensar tantas y tan tempranas pérdidas. Según las teorías del propio Walter, estas privaciones irremediablemente conducirían a su único descendiente al fracaso en la vida, pues, en conjunto, tales atributos resumen los valores ilustrados de masculinidad y dogmatismo que sostienen la ideología de fines del siglo XVIII.

[9] Carta a Stephen Croft, en Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, p. 466. Ésta y las demás traducciones son mías, a menos que se indique lo contrario.

En el mundo patriarcal de donde se derivan las ideas de Walter Shandy, no se trata meramente de que narices, falos y nombres extravagantes sean los rasgos del macho dominante, sino que constituyen también el paradigma de un modelo de masculinidad dogmático, agresivo y con frecuencia violento, que corta de tajo, excluye o descalifica cualquier manifestación heterodoxa. Walter Shandy, el tío Toby, el cabo Trim e incluso el ridículo doctor Slop están circunscritos a la esfera doméstica, por no decir domesticados, y la trivialidad de sus preocupaciones es un reflejo fiel de la redundancia que perciben en sus propias vidas. La vida imaginaria que se vive en los libros se ha convertido en el sustituto de la vida viril que se ejercita en la política y en la milicia. Walter Shandy ha derrochado todo su ingenio e intelecto en la ridícula futilidad de la fisonomía, entre otros absurdos, y el tío Toby se solaza recreando batallas inocuas en el jardín del fondo. Igual que don Quijote, los dos hermanos viven al borde de la locura en el mundo ficticio de sus respectivas fantasías, montados en su corcel de palo, el *hobby-horse* que los consuela al tiempo que los desquicia. El desnarigamiento de Tristram y su circuncisión accidental son el reflejo de la impotencia que se percibe en este modo de vida, como también demuestra el famoso grabado de William Hogarth que retrata la escena del cabo Trim leyendo para Walter, Toby y el doctor Slop, quienes aparecen totalmente inútiles, ventrudos y desparramados en sus mullidos asientos, coronados con las pelucas algodonadas y las nubecillas del humo de sus pipas, eco del ocio mental y lo anodino de su existencia.[10]

En ese orden de ideas, si los libros son el sustituto de la vida, entonces el acto de escribir en sí mismo puede interpretarse como la consecuencia distorsionada de una masculinidad obtusa y domesticada. La nariz, el falo, la espada y la pluma masculina son los atributos característicos del padre, el héroe, el político y el patriarca: todo lo contrario de la pluma de Sterne o de la narración de Tristram, que se ve constantemente atajada, cortada o incluso circuncidada por las incontables interrupciones que constituyen la esencia de su estilo. Está lejos de la grandeza de

[10] En este punto cabe preguntarse la relación de estas caracterizaciones con la vida del autor, en particular su visión de las incursiones militares en Irlanda en las que participó su padre, que para él eran ya sólo un recuerdo.

la épica, que se cierne por encima de toda la literatura dieciochesca como el paradigma de la máxima exaltación que pueden conceder las musas. Henry Fielding, antecesor clave para Sterne, se había propuesto dignificar la novela intercalando y esparciendo aquí y allá los lugares comunes de la épica. Sterne, ubicado en un contexto cultural en el que ya se ha superado la preocupación por legitimar la forma novelesca, no se preocupa en lo más mínimo por los laureles académicos, sino todo lo contrario, pues éstos también son objeto de su burla. Si llegara a haber algún tipo de resonancia épica en todo *Tristram Shandy*, sería a través de la representación distante y cada vez más absurda de las batallas heroicas del pasado. No hay heroísmo militar en sus personajes ni ambiciones imperialistas en su temática; no hay grandes sacrificios ni batallas multitudinarias. Ni siquiera en el ámbito mental, en donde transcurre mucho de la novela, se encuentra el territorio de la alta filosofía o las sublimes elucubraciones de la teología o cualquier modalidad del más alto saber.

Sterne, reitero, era sumamente crítico —a un grado insospechado— de semejantes ideas y posturas. Desde cierta perspectiva, podría incluso decirse que Tristram disfruta hacer rabiar a su padre con la pérdida de su nariz, de su nombre y de su virilidad. Se queja en primera persona —y la queja es de proporciones cósmicas— en la insuperable oración con que abre la novela, pero cada nuevo infortunio que acaece en su desdichada infancia está diseñado para hacer reír, no a costa de Tristram, sino de Walter. Tristram es el vástago de Walter, su obra, su creación fallida, misma que va a contrapelo o incluso hace estallar su orgullo genealógico, su soberbia intelectual. Dado que, en un sentido freudiano, Walter representa la figura paterna de valores heredados, Tristram parece disfrutar e incluso regodearse en la frustración que sus inagotables vicisitudes provocan a su padre. A veces parece que intenta decepcionarlo ex profeso como una forma de liberación, como una estrategia emancipadora que procede de sus mismos menoscabos y pérdidas. La nariz aplastada resume todo lo anterior y se convierte en el emblema de su venganza contra la esencia de la paternidad y de la tiranía patriarcal.

Desde el punto de vista de la historia cultural de la nariz, la amenaza del desnarigamiento ha sido un espectro menos remoto de lo que

pudiera pensarse. En algunas culturas, el adulterio, el hurto o cualquier conducta transgresora —sobre todo femenina— se castigaba con la amputación de la nariz.[11] También llegaba a ocurrir de manera accidental en batallas o combates, como en el caso del insigne astrónomo danés, Tycho Brahe (1546-1601), quien perdiera la nariz en un duelo y luego se mandara hacer una nariz prostética de metal que, según se cuenta, usaría el resto de sus días. Perduran relatos también de amantes que por celos le cortaban la nariz a sus amadas, y otros, claro, de quienes la perdían por enfermedad venérea. Se dice del conde de Rochester, célebre poeta libertino, que perdió la nariz por sífilis, o que al menos quedó muy desfigurado. Ya que era un suceso relativamente familiar, la profesión del cirujano plástico o reparador de narices se desarrolló desde la antigüedad. De hecho, en la biblioteca de Walter Shandy hay un tratado de rinoplastia y reconstrucción nasal. Una y otra vez, la nariz parece haberse considerado desde siempre como el rasgo más importante de la fisonomía de una persona; reparar su pérdida es equivalente a sanar el trauma psicológico.

Se ha dicho que Sterne buscaba hasta cierto punto compensar con el lenguaje las muy traumáticas y castrantes pérdidas sufridas por la masculinidad de Tristram.[12] De alguna manera logra invertir los valores dominantes y convierte la pérdida en mérito al acercarse al lector de manera opuesta a la tradicional, es decir, no a través de la presencia, la acción y los acontecimientos, sino a través de la ausencia, la retención, la demora y la interrupción, nunca limitado por la perspectiva del lamento serio, sino desde el punto de vista sin duda ventajoso y fortalecido que procede del humor. Éste es el modo en que funciona su estrategia narrativa: en vez de cumplir, promete, lleva la tensión narrativa a un extremo extraordinario cuando abre expectativas siempre diferidas y jamás satisfechas. Por cada paso que da hacia delante, da muchos pasos hacia atrás o hacia los lados, nunca concluyendo, siempre

[11] Se castigaban y, tristemente, aún se castigan, como lo atestigua el penoso caso de Bibi Aisha, mutilada de nariz y orejas por el Talibán en años recientes, y a quien se le practicó cirugía reconstructiva en Estados Unidos. Ver Claire Bates, "The Smile that Defies the Taliban: The Afghan teenage whose mutilated face shocked the world unveils new image", en *The Mail Online* (2010).

[12] Ross King, "Language of the Body: *Tristram Shandy* and the Wound of Language", en Thomas Keymer, ed., *Laurence Sterne's* Tristram Shandy*: A Casebook*, p. 125.

provocando y seduciendo al lector, no por la técnica del suspenso que fue tan comúnmente explotada en la narrativa dieciochesca, sino por una frivolidad a un tiempo irritante y deleitable que hace que el lector se vea forzado a ir en busca del narrador para regresarlo adonde se supone que debiera estar. La proliferación de interpelaciones al lector —en realidad a lectores múltiples, diferenciados— funciona como un artilugio paliativo que mitiga los enojosos efectos de su antinarrativa. Este estilo se puede percibir fácilmente como el lado inverso del estilo "masculino" del historiador o del poeta épico, que avanzan hacia delante irremisiblemente para crear verdades sólidas encarnadas en lenguaje terminante y dogmático.

La no masculinidad de su narrativa, o mejor dicho su antinarrativa, se puede encontrar también en lo incompleto y defectuoso del cuerpo masculino en la novela. El mundo de *Tristram Shandy* está poblado de cuerpos que portan las marcas de la violencia y de la agresión, y en consecuencia han quedado lisiados, marcados por las cicatrices de la enfermedad o la impotencia, y desterrados del mundo de la épica por su mera debilidad física. Además de sufrir los múltiples padecimientos que encontramos ahí citados tales como resfríos, toses, dolores de dientes, fiebres, ciáticas, inflamaciones y ardor de ojos, el destino de los protagonistas en gran medida está determinado por sus defectos físicos.[13] El clérigo Yorick muere prematuramente por la golpiza que le propinan las víctimas de sus burlas; el cabo Trim queda cojo a consecuencia de un balazo que recibió en la rodilla durante la guerra; se sabe que el tío Toby tiene una gran cicatriz en la ingle, producto también de su incursión en la milicia; Walter padece ciática y otras dolencias más, y por último Tristram pierde la nariz, la virilidad y, a juicio de su padre, su destino grandioso, además de que sufre de una tos persistente que le recuerda su mortalidad en todo momento. El lenguaje, aun arrastrado por corrientes divergentes y contracorrientes bloqueadoras, busca trascender las deficiencias físicas, como se puede observar en el emblemático caso del nombre Trismegistus para compensar la nariz chata y la castración de Tristram, o en la absurdamente detallada —sobre todo en cuanto a la

[13] Ver sobre todo el inicio del volumen VIII.

corporeidad— maldición de Ernulfus que se le proporciona al doctor Slop luego del estrepitoso choque con Obadiah, que lo deja todo enlodado y maltrecho.[14]

Todos ellos, entonces, traducen sus desperfectos físicos, recientes o añejos, a una historia, y por eso cada uno en cada acto de enunciación está efectuando una suerte de cura y un replanteamiento de su identidad. Con el predominio evidente de Tristram como narrador, cada uno ejecuta lecturas interpretativas de la corporeidad propia y ajena, y en ese sentido todos afirman una y otra vez la capacidad del cuerpo físico para ser portador y transmisor de significado, premisa que nos acerca ya de vuelta a la fisonomía de Lavater.

Es irónico y confuso que ésta que ha sido descrita como "la novela más obscena en lengua inglesa" también trate "temas con implicaciones trágicas de lo más profundas: la prisión del yo, la incomunicabilidad de la experiencia humana, la soledad, el absurdo del nacimiento, la copulación y la muerte".[15] Las preocupaciones por los padecimientos físicos y las propensiones corpóreas se combinan de tal modo que se logra esta inesperada profundidad. La obscenidad, el doble sentido, incluso el imaginario escatológico, se inscriben por igual en una retórica de la fugacidad de la vida y el carácter ilusorio de las transacciones humanas. Siguiendo la línea de nuestro argumento, el sentido de *gravitas* que se percibe detrás de la jocosidad que colorea toda la obra procede precisamente de la percepción de un significado trascendente que se aloja en las formas mismas de la realidad física, tanto de los personajes ficticios como del propio Sterne y sus lectores.

Se cree que durante la redacción de sus obras el autor padecía ya tuberculosis y posiblemente sífilis, al tiempo que trataba de construir su reputación como escritor.[16] Se dice también que en esta época cayó presa de la melancolía debido a múltiples adversidades. Tuvo que luchar para lograr la publicación del manuscrito de los dos primeros volúmenes de *Tristram Shandy*, pues fueron rechazados por Robert Dodsley, importante editor londinense, al grado que acabó por publicar-

[14] R. King, *op. cit.*, pp. 125, 127.
[15] A. R. Towers, "Sterne's Cock and Bull Story", en *ELH*, pp. 12-29.
[16] R. King, *op. cit.*, p. 125.

los de su propio bolsillo en York. Aun así, le envió algunos ejemplares a Dodsley, lo cual fue decisivo, pues la obra causó furor casi de inmediato. Tras el contundente éxito de la primera edición, vislumbró (tal y como lo afirma cínicamente en la novela y en sus cartas) que si conseguía escribir un volumen o dos al año, y lograba mantener el equilibrio de su insolente estilo como quien anda en una cuerda floja, la estructura abierta de su narrativa le permitiría vivir tranquilamente por el resto de su vida. Nada mal para un clérigo rural. Sobre este particular, Sterne nos recuerda a la Penélope de la *Odisea*, tejiendo de día y destejiendo de noche, narrando de día y *desnarrando* de noche, tratando de burlar al tiempo, a la vida y a la muerte.

Sólo faltaba un ingrediente que pronto completaría el cuadro: la consagración definitiva de Sterne se logró a través de la representación iconográfica de su efigie en el célebre retrato que le hiciera Sir Joshua Reynolds en 1760. Sterne había logrado que David Garrick, actor en la cúspide de la fama, y otros influyentes personajes leyeran *Tristram Shandy* y lo recomendaran a otras personas. En realidad nadie sabía quién había escrito esa extraordinaria novela, pues en la primera edición no aparecía ningún nombre además del héroe epónimo. En el mes de marzo Sterne llegó a Londres en calidad de desconocido, pero para su sorpresa se le recibió como celebridad gracias a la fama vertiginosa que se había granjeado en poco tiempo. Afianzó su amistad con Garrick y conoció a la crema y nata de la sociedad londinense: entre otros, a William Hogarth, célebre pintor, William Pitt, político de primera línea, William Warburton, obispo de Gloucester y editor de Pope y Shakespeare, y Lord Bathurst, otro destacado político rival de Horace Walpole. Además lo entrevistó James Boswell, firmó un jugoso contrato con el editor James Dodsley (hermano menor de Robert) y se hizo pintar por Sir Joshua Reynolds. El 21 de abril, después de ocho sesiones en las que posó para el artista, quedó listo el gran retrato y algunos retratos menores.[17] En una carta posterior, Sterne relata que cuando le iba a pagar a Reynolds éste se negó a aceptar el dinero y le ofreció el retrato como un obsequio en honor a la genialidad del

[17] Peter M. Briggs, "Laurence Sterne and Literary Celebrity in 1760", en Thomas Keymer, ed., *op. cit.*, p. 81.

escritor: "He has […] painted a very excellent portrait of me, which, when I went to pay him for, he desired me to accept as a tribute, to use his own elegant and flattering expression, that his heart wished to pay to my genius".[18]

La generosidad de Reynolds, además de honrar a Sterne, me atrevo a sugerir que puede deberse quizá al reconocimiento de que, como artista, su logro en aquel retrato no era fácilmente cuantificable: muchos coinciden en que es uno de los mejores que pintó. Se ha especulado que Reynolds también aprovechó la fama de Sterne para hacerse publicidad a sí mismo, adivinando que el susodicho retrato se iba a reproducir en acaso miles de libros impresos, y acertó, por supuesto.[19] Cuanto antes, Sterne presentó el retrato al grabador Simon Ravenet para que lo adaptara a la página impresa y que en lo sucesivo se incluyera en todas las ediciones de sus obras.[20] Muy pronto otros grabadores lo reprodujeron aquí y allá, consolidándolo en definitiva como autor. La representación icónica fue un componente indispensable para la fama de Sterne, pues de alguna manera le estaba prestando su rostro a sus creaciones. En adelante, se le recibiría en los mejores círculos bajo el apelativo de Tristram Shandy o, con mayor frecuencia, Yorick. Estos ripiosos versitos decimonónicos de Frederick Locker-Lampson resumen con mucha claridad el impacto que tuvo en su tiempo:

> Dear Parson of the roguish eye!
> Your face has grown historick!
> Since saint and sinner flock'd to buy
> The homilies of "Yorick"!
> […]
> The limner's art, the poet's pen!—

[18] Laurence Sterne, *Original Letters of the Late Reverend Mr. Laurence Sterne; Never Before Published*, p. 122. "Ha pintado un muy excelente retrato mío, el cual, cuando ofrecí pagar por él, quiso que lo aceptara como un tributo, para usar su misma expresión, elegante y halagadora, que su corazón deseaba brindarle a mi genio".

[19] Joshua Reynolds (Sir), *Laurence Stern*, óleo sobre tela, en John Kerslake, *Early Georgian Portraits Catalogue* (1977).

[20] P. M. Briggs, *op. cit.*, p. 85.

Posterity the story
Shall tell how these thrice-gifted men
Have wrought for "Yorick's" glory![21]

En el retrato (que ahora se conoce como el retrato Lansdowne en honor a sus más célebres dueños) vemos a Sterne con su toga clerical y una mesa con el manuscrito de *Tristram Shandy*. Su postura es la típica de los escritores y prevalece hasta hoy en día en muchas imágenes de creadores literarios: está reclinado hacia un lado y hacia delante, con la mano derecha en la mejilla, el índice apuntando hacia arriba, el codo en el manuscrito y la otra mano en la cintura para expresar autoridad y dominio. Bajo una blanca peluca ligeramente ladeada, contempla al espectador con una mirada penetrante que exuda inteligencia, mientras que, rematada con el esbozo de una sonrisa, su larga y afilada nariz revela el don del satírico detrás del atuendo de la solemnidad.

El retrato, además de haber sido decisivo para la fama de Sterne, es evidentemente portador de un significado preciso: respaldar el ingenio mercúrico del narrador de su novela con su propio rostro, fuente original de tan admirado ingenio, para así hacerle publicidad a su obra. Un retratista de la talla de Reynolds sabría traducir el espíritu del modelo y, lo que es más importante, de su obra, a su representación en el lienzo. Aun así, las expectativas de Sterne fueron rebasadas por mucho, pues el retrato se reprodujo incontables veces y cumplió de sobra con el propósito para el cual fue realizado. De alguna manera, constituye la prueba fehaciente de que la fisonomía aplicada sí funciona, pues Reynolds logró plasmar en el rostro de Sterne el espíritu de su obra literaria. Es como si para él no hubiera posado el autor, sino sus personajes.[22] El poder del icono es grande, sobre todo si se combina con una representación

[21] "¡Oh, clérigo del ojo pícaro! / Tu rostro ya es histórico / desde que santos y pecadores en manada acudieron / a comprar las homilías de Yorick. […] El arte del pintor, la pluma del poeta / la posteridad, la historia / contarán cómo estos hombres de triples dotes / forjaron la gloria de Yorick" (Frederick Locker-Lampson, "On a Portrait of Dr. Laurence Sterne by Sir Joshua Reynolds", en Lewis Melville, *The Life and Letters of Laurence Sterne*, vol. 1, p. 16).

[22] Reynolds había leído *Tristram Shandy* y se contaba entre los más de 600 suscriptores para los siguientes volúmenes, codeándose con obispos, condes, duques y duquesas (P. M. Briggs, *op. cit.*, p. 81).

literaria tan poderosa como *Tristram Shandy*, pues se logra enlazar la ficción escrita con la "realidad" pintada.

Este gran acierto en la autopromoción de Sterne a través de su retrato, en combinación con su obra, sugiere la pregunta de cuántos conocimientos reales de fisonomía tenía este autor, y si alguien más había aplicado las teorías fisonómicas de Walter Shandy para leer el rostro del autor en persona, sobre todo si se tiene en cuenta que Sterne no se parecería en absoluto al chato Shandy, pues la naturaleza lo agració con una larga y afilada nariz, una nariz que habría sido motivo de regocijo para Walter, pues el destino venturoso de su hijo habría quedado garantizado con una nariz así. En este contexto, resulta fascinante descubrir que recientemente, en los manuscritos de Sterne, se han descubierto varios autorretratos, a veces en calidad de simples garabatos a pluma, en donde se distingue su larga y afilada nariz.[23] Como se ha visto ya en su postura *anti-nosarian*, lo que él proponía era la ridiculización de estas pretensiones. Su deseo de hacer reproducir el retrato al lado de su obra fue meramente intuitivo y no parece haber mayor estrategia detrás de su divulgación. De hecho, Sterne sólo conocía rudimentos de las doctrinas fisonómicas, en particular lo que concierne a la nariz, pero ignoraba los detalles de los sistemas prevalecientes acerca de la fisonomía en sí.[24]

La segunda pregunta resultó ser más satisfactoria porque descubrí con gran regocijo que Sterne, junto con sólo un puñado de otros escritores y artistas célebres entre los que se cuentan Shakespeare y Samuel Johnson, había tenido el privilegio de ser sujeto de una lectura fisonómica de Johann Caspar Lavater. En un grabado que aparece en su libro, lo vemos junto a Alberto Durero, el autor francés François de Moncrif (1677-1770), al doctor Samuel Johnson, a Shakespeare y al filósofo Samuel Clarke. El hecho de que Sterne haya sido incluido en la lista de hombres ilustres hecha por Lavater delata la magnitud de su fama

[23] Ver Karen Harvey, "Nose to Nose with Laurence Sterne and *Tristram Shandy*" (2013). Harvey presenta uno de dichos autorretratos encontrado en un manuscrito del Instituto Borthwick de la Universidad de York: el Sutton Register PR.SUT/F.2, 1665-1806.

[24] Extractos de *Illustrations of Sterne* (1798). Este volumen, en el que Ferriar expande sus "Comentarios" anteriores, abre con un poema introductorio, posiblemente de su propia autoría. En Alan B. Howes, *Sterne: The Critical Heritage*, pp. 290-91.

en los países de habla alemana.[25] También es necesario señalar que el grabador que hizo estos retratos se inspiró en el retrato de Sterne pintado por Reynolds, lo mismo que el autor de un pésimo grabado del retrato que aparece en la edición de 1797 del libro de Lavater, en donde aparece Sterne del lado izquierdo y Samuel Clarke del derecho. Ciertamente, la iconografía de Sterne es un tema vasto, pero quisiera concluir este ensayo con la lectura que hace Lavater de Shakespeare y Sterne a partir de sus rostros.

> He aquí [dos] rostros, o mejor dicho las máscaras de [dos] rostros singulares, que conservarán por siempre el carácter distintivo de sus originales, en cualquier situación en que se les coloque; incluso con gesticulaciones deformes. El genio vasto y poderoso de Shakespeare tan pronto para penetrar, para captarlo todo —este genio incuestionable está plasmado en caracteres perfectamente legibles en cada una de las cuatro partes del rostro, en la frente, los ojos, la nariz y la boca. […] Se descubre al archi satírico Sterne, el observador agudo y exquisito, más limitado en su objeto, pero por esa misma razón, más profundo; se le descubre en los ojos, en el espacio que los separa, en la nariz y en la boca.[26]

En otro pasaje dice:

> Aquello que marca la fisonomía de un hombre de genio, aquello que constituye su originalidad, a menudo le da un cierto no sé qué indescriptible, que no puede definirse ni explicarse, que nos atrae o nos repele. Para sentirlo, para recibir sus impresiones, nuestros órganos deben ser capaces de sentirse afectados por él: y por lo tanto siempre elude incluso al lápiz del artista más diestro.[27]

[25] Ver Harvey Waterman Thayer, *Laurence Sterne in Germany* (1905).

[26] J. C. Lavater, *Essays on Physiognomy: Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind* (1797), vol. 1, p. 218.

[27] *Ibid.*, vol. 4, p. 31.

Una edición más sostiene: “Hasta el lector más novato no podrá negarle a este rostro toda la agudeza, toda la irrefrenable penetración del ingenio; la fantasía más original, llena de fuego, y todos los poderes de la invención. ¿Quién será tan tonto como para no ver en este rostro algo del espíritu del pobre Yorick?”[28]

Y todos estarán de acuerdo (para finalizar con un guiño). ¡Basta mirarlo para darse cuenta de que era un genio!

[28] J. C. Lavater, *Essays on Physiognomy: Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind* (1789), p. 62.

Bibliografía

Bates, Claire, “The Smile that Defies the Taliban: Afghan teenage whose mutilated face shocked the world unveils new image”, en *The Mail Online* [en línea]. 12 de octubre, 2010. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1319804/Afghan-girl-Bibi-Aisha-nose-ears-hacked-Taliban-rule-gets-new-face.html>. [Consulta: 18 de febrero, 2016.]

Briggs, Peter M., “Laurence Sterne and Literary Celebrity in 1760”, en Thomas Keymer, ed., *Laurence Sterne’s* Tristram Shandy*: A Casebook*. Oxford, University Press, 2006, pp. 79-120.

Carroll, Robert T., *The Skeptic’s Dictionary: Exploring Strange Beliefs, Amusing Deceptions and Delusions since 1994* [en línea]. Hoboken, New Jersey, John Wiley & Sons, 1994-2013. <http://www.skepdic.com/physiogn.html>. [Consulta: 18 de febrero, 2016.]

David, Alfred, “An Iconography of Noses: Directions in the History of a Physical Stereotype”, en Jane Chance y R. O. Wells (Jr.), *Mapping the Cosmos*. Houston, Rice University Press, 1985, pp. 76-97.

Gernert, Folke, “Agudeza verbal y locura corporal en Quevedo”, en *Revista Internacional d’Humanitats*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, enero-abril, 2014, año 17, núm. 30, pp. 37-52.

Godwin, William, *Lives of the Necromancers*. Londres, Frederick J. Mason, 1834.

Harvey, Karen, “Nose to Nose with Laurence Sterne and *Tristram Shandy*” [en línea / OUPblog]. Oxford, 24 noviembre, 2013. <http://blog.oup.com/2013/11/laurence-sterne-tristram-shandy/>. [Consulta: 18 de febrero, 2016.]

Howe, Alan B. ed., *Laurence Sterne: The Critical Heritage*. Nueva York / Londres, Routledge, 1995.

Kerslake, John. *Early Georgian Portraits Catalogue* [en línea]. Londres, Her Majesty’s Stationery Office, 1977, NPG5019. <http://

www.npg.org.uk/collections/explore/by-publication/kerslake/early-georgian-portraits-catalogue-sterne.php>. [Consulta: 18 de febrero, 2016.]

KEYMER, Tom, ed., *Laurence Sterne's* Tristram Shandy: *A Casebook*. Oxford, University Press, 2006.

KING, Ross, "Language of the Body: *Tristram Shandy* and the Wound of Language", en *Laurence Sterne's* Tristram Shandy*: A Casebook*. Ed. de Tom Keymer. Oxford, University Press, 2006, pp. 123-146.

LAVATER, Johann Caspar, *Essays on Physiognomy: Calculated to Extend the Knowledge and the Love of Mankind* [en línea / ECCO Gale Document]. Trad. de C. Moore. Londres, H. Symonds, 1797, CW3308003270. 4 vols. <http://find.galegroup.com/ecco/infomark.do?&source=gale&prodId=ECCO&userGroupName=unam_ecco&tabID=T001&docId=CW3308003270&type=multipage&contentSet=ECCOArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>. [Consulta: 9 de abril, 2016.]

LAVATER, Johann Caspar, *Essays on Physiognomy: Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind* [en línea / ECCO Gale Document]. Trad. de Henry Hunter. Inspección y ejecución de Thomas Holloway. Londres, John Murray, 1789. 3 vols., CW3314546969. <http://find.galegroup.com/ecco/infomark.do?&source=gale&prodId=ECCO&userGroupName=unam_ecco&tabID=T001&docId=CW3314546969&type=multipage&contentSet=ECCOArticles&version=1.0&docLevel=FASCIMILE>. [Consulta: 9 de abril, 2016.]

LAVATER, Johann Caspar, *Essays on Physiognomy*: *Designed to Promote the Knowledge and the Love of Mankind* [en línea]. Trad. de Thomas Holcroft. Londres, William Tegg & Co., 1853. <https://archive.org/stream/04851455.5902.emory.edu/04851455_5902#page/n9/mode/2up>. [Consulta: 9 de abril, 2016.]

LOCKER-LAMPSON, Frederick, "On a Portrait of Dr. Laurence Sterne by Sir Joshua Reynolds", en Lewis Melville, *The Life and Letters of Laurence Sterne*, vol. 1. Londres, Stanley Paul & Co, 1912.

MELVILLE, Lewis, *The Life and Letters of Laurence Sterne*, vol. 1 [en línea]. Londres, Stanley Paul & Co, 1912. <https://archive.org/stream/lifeandlettersof01melvuoft#page/n7/mode/2up>. [Consulta:

18 de febrero, 2016.]

NEW, Melvyn, "Sterne, Laurence (1713-1768)", en *Oxford Dictionary of National Biography* [en línea]. Oxford, Oxford University Press, septiembre, 2004. <http://www.oxforddnb.com/view/article/26412>. [Consulta: 7 de septiembre, 2014.]

QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética II, Parte I*. Ed. de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 2001.

RENTSCHLER, Carrie A., "The Physiognomic Turn", en *The International Journal of Communication* [en línea]. California, University of Southern California Annenberg Press, 2010, vol. 4, pp. 231-36. <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/viewFile/736/399>. [Consulta: 9 de abril, 2016.]

REYNOLDS, Joshua (Sir), *Laurence Sterne*. Óleo sobre tela, 127.3 × 100.04 cm, en John Kerslake, *Early Georgian Portraits Catalogue* [en línea]. Londres, Her Majesty's Stationary Office, 1977, NPG5019. <http://www.npg.org.uk/collections/explore/by-publication/kerslake/early-georgian-portraits-catalogue-sterne.php>. [Consulta: 18 de febrero, 2016.]

SHROYER, R. J., "Introduction", en Johann Caspar Lavater, *Aphorisms on Man*. Nueva York, Scholars Facsimilies, 1980, pp. v-xxxii.

STERNE, Laurence, *Original Letters of the Late Reverend Mr. Laurence Sterne; Never Before Published*. Londres, Logographic Press, 1788.

STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. de Howard Anderson. Nueva York, Norton, 1980.

THAYER, Harvey Waterman, *Laurence Sterne in Germany*. Nueva York, Columbia University Press, 1905.

TOWERS, A. R., "Sterne's Cock and Bull Story", en *ELH* [en línea / JSTOR]. Baltimore, John Hopkins University Press, marzo, 1957, vol. 24, núm. 1, pp. 12-29. <http://doi.org/10.2307/2871984>. [Consulta: 18 de febrero, 2016.]

WALSH, Marcus, "Goodness Nose: Sterne's Slawkenbergius, the Real Presence and the Shapeable Text", en *Journal for Eighteenth-Century Studies*. Oxford, Blackwell Publishing, marzo, 1994, vol. 17, núm. 1, pp. 55-63.

A Debt of Honour: Tristram Shandy en la teoría de la recepción de Wolfgang Iser

CARLOS WARDEN

La concepción de la obra literaria desde la perspectiva de la crítica ha sufrido variaciones significativas desde los orígenes de ésta, incluso desde la *Poética* de Aristóteles. Cada elemento del ciclo de percepción de la obra —creador, creación y espectador— ha tenido preeminencia en los diversos estratos temporales en los que se ha reflexionado acerca del fenómeno literario. Pese a que la posición del espectador es necesaria para la decodificación de la obra, ésta no fue tratada como central sino hasta la segunda mitad del siglo XX. En la década de los setenta, Wolfgang Iser, desde una perspectiva fenomenológica, propone que el papel del lector para la recreación de la obra literaria es fundamental, dada la concepción de ésta como un ente bipolar: la parte artística, que tiene como centro al autor, por un lado, y la parte estética, de la que es responsable el lector.[1] Antes del surgimiento del formalismo a principios del siglo XX, el foco del estudio literario había sido la obra como entidad autónoma, práctica que se exacerba con los formalistas rusos; el estudio de la obra en contacto con su entorno sí se llega a utilizar, pero se abandona por considerarse campo de estudio de la "historia de la literatura".[2] La figura del lector como punto de partida para el análisis y comprensión de los textos no se tocaba en ninguna de estas dos propuestas, ni siquiera tras el surgimiento del estructuralismo en décadas posteriores.

Pese a lo anterior, la idea de la participación del lector se venía madurando desde las primeras teorías de Ingarden sobre estética de la

[1] Wolfgang Iser, "El proceso de lectura: una aproximación fenomenológica", en José Antonio Mayoral, comp., *Estética de la recepción*, p. 215.

[2] Jorge Warley, "Los alcances de la teoría y la crítica literaria contemporánea y el problema del valor", en *Actas de las I Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*, p. 35.

recepción, y culminó en los trabajos de Iser y Jauss. De hecho, a pesar de que la propuesta de la estética de la recepción es innovadora y tiene sólidas bases metodológicas fundadas en el pensamiento contemporáneo, es importante señalar que en diversas obras literarias de la modernidad, e incluso anteriores, ya se había puesto de manifiesto la preocupación por la recepción del texto. Ya en el siglo XVII, Shakespeare hacía referencia al papel del espectador en muchas de sus obras (por ejemplo, *Hamlet* con su obra dentro de la obra, o *Henry V* con el uso del coro que moldea la realidad de la obra a partir de su intervención); también en la tradición hispánica Cervantes introducía una serie de juegos narrativos que incluían la idea de realidad para el lector, como la historia del hallazgo del manuscrito mozárabe en *Don Quijote*. Esta preocupación es evidente también en algunos autores del siglo XVIII en Inglaterra, donde, según Ian Watt, se da el surgimiento de la novela moderna. Iser ejemplifica su teoría en diversos trabajos con dos importantes autores de esta época: Fielding, perteneciente a la primera parte del siglo, y Sterne, que escribe en la segunda mitad del mismo.

A lo largo de las siguientes líneas pretendo esbozar algunas ideas que surgen a partir de las selecciones de Iser para ejemplificar sus teorías sobre el proceso de lectura. El estudioso alemán toma para su texto seminal, *El acto de lectura* (*Der Akt des Lesens,* 1976), fragmentos de la compleja novela de Laurence Sterne, *Tristram Shandy,* a la que posteriormente dedica un volumen completo: *Laurence Sterne's* Tristram Shandy (1987). La proclividad de Iser por tomar sus ejemplos de la novela inglesa no puede ser casual; tanto Sterne como el otro ejemplo recurrente de Iser, Fielding, muestran una tendencia clara a la metaficcionalidad: las teorizaciones de ambos autores tocan la construcción de la obra literaria, la experiencia del autor y, sobre todo, la experiencia del lector. Aquí pretendo situar pasajes selectos de reflexión metatextual que cumplen con los postulados de Iser en sus artículos "El proceso de lectura" y "The Reality of Fiction", así como hacer un comentario que ubique dichos ejemplos en su contexto histórico. Me concentraré en el primer volumen de *Tristram Shandy*, y, para la contextualización espacio-temporal me basaré en *The Rise of the Novel* (1957) de Ian Watt a pesar de que este estudio trata sólo de manera tangencial

la obra de Sterne, ya que ofrece un panorama histórico fidedigno del contexto social y cultural en el que se desarrolla el fenómeno de la novela en el siglo XVIII.

El punto de partida de Iser, al parecer, es este diálogo interminable entre la voz narrativa dieciochesca —presumiblemente el autor— y el fantasma que representa al público, el lector que consumía ávidamente los textos de Sterne. Aunque no podría en este contexto aventurar la hipótesis de que la lectura de estas novelas metatextuales son el único punto de partida de las teorías del filósofo alemán, es innegable que Iser mantiene, en la negociación que implica la lectura, su análisis y su propuesta, una deuda con los autores satíricos británicos, cuyo ingenio trascendía la página de ficción. Este intercambio lúdico, la transacción que implica la conversación o, en este caso, la lectura, es lo que da título al presente ensayo. *A debt of honour* es una deuda que no tiene fundamento legal probatorio, y que por lo general se adquiere en la mesa de juego. La deuda de Iser con Sterne, finalmente, es una deuda de honor.[3]

Iser abre su texto "El proceso de lectura" con una cita tomada de la novela de Sterne para introducir la idea de la participación del lector: "so no author, who understands the just boundaries of decorum and good breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself".[4] Para Iser, la relevancia del lector se pone de manifiesto cuando participa en la cocreación de la obra por medio de la imaginación; el papel del autor es entonces procurar los suficientes espacios de indeterminación, sin llegar a un exceso que lleve a la incomprensión o al cansancio.

La declaración de Sterne, por medio de la voz de Tristram Shandy, tiene origen en un cambio meramente económico. El siglo XVIII vio el surgimiento de dos fenómenos de gran envergadura cultural: el periodismo y la proliferación de las casas editoras. Del mismo modo, a pesar de que la tasa de analfabetismo era alta, cada vez más gente de clase

[3] En inglés, *a debt of honour* es aquella en la que no existe fundamento legal, por lo que el compromiso es meramente moral. Se aplica por lo general a deudas contraídas por apostar. En español, la frase "deudas de juego son deudas de honor" es también de uso común.

[4] Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman,* II, xi, p. 96.

media tenía acceso a la educación y, por tanto, se elevaba la demanda de materiales de lectura más económicos. Las condiciones de lectura para un género como la novela se dan en mayor medida en la Inglaterra del siglo XVIII. Adriana Sandoval comenta acerca de este fenómeno:

> Para leer novela, especialmente si es de un volumen considerable, como sucede particularmente en el dieciocho, se requiere tanto de tiempo como de privacidad. Estas dos condiciones se cumplieron en este siglo. El tiempo libre […] fue producto del desarrollo económico y una característica reservada casi por completo a la clase media. La privacidad también se alcanzó en esta época.[5]

El entorno urbano moderno, producto de la incipiente Revolución Industrial y precursor de las metrópolis de los siglos posteriores, ofrecía las condiciones para que el género floreciera. Otro efecto importante del incremento histórico de lectores fue el desplazamiento del mecenas: la demanda permitía que la ganancia de la venta de los textos diera un estipendio decoroso a los escritores, de manera que tanto novelistas como periodistas podían independizarse de la nobleza, que incluso en el siglo XVIII había contribuido a sus ingresos:

> […] la decadencia del mecenazgo literario por parte de la corte y la nobleza tendió a crear un vacío entre el autor y sus lectores; y este vacío lo llenaron rápidamente los intermediarios del mercado literario, los editores, o, como se les solía llamar, los libreros, quienes ocupaban una posición estratégica entre el autor y el impresor, y entre éstos y el público.[6]

Lo anterior explica que únicamente el primer volumen de la obra tenga una dedicatoria convencional (que se incluyó sólo a partir de la

[5] Adriana Sandoval, *La modernidad de Tristram Shandy*, p. 14.

[6] "[...] the decline of literary patronage by the court and the nobility had tended to create a vacuum between the author and his readers; and this vacuum had been quickly filled by the middlemen of the literary market-place, the publishers, or, as they were then usually called, the booksellers, who occupied a strategic position between author and printer, and between both of these and the public" (Ian Watt, *The Rise of the Novel*, pp. 51-52). (Trad. de la coord.)

segunda edición). El rápido éxito de *Tristram Shandy* alentó a Sterne a dedicar la obra a William Pitt (el Viejo); adopta el tono humilde típico de las dedicatorias y expresa el deseo de divertir al entonces secretario de estado. Esto resultó irónico ya que, posteriormente, en el capítulo nueve del primer volumen, el personaje se burla de las dedicatorias que se intercambian por favores económicos:

> Si entonces existe algún duque, marqués, conde, vizconde o barón en éstos, los dominios de Su Majestad, que esté necesitado de una dedicatoria compacta y gentil, y a quien le plazca la dedicatoria arriba incluida (y que, por cierto, a menos que les plazca aunque sea un poco, no pienso desprenderme de ella) —estará a su entero servicio por cincuenta guineas—y estoy convencido de que eso es veinte guineas menos de lo que le podría costar a cualquier hombre de ingenio.[7]

El hecho de que dedique un capítulo completo a las dedicatorias es un ejemplo de cómo Sterne crea un espacio de indeterminación. Las digresiones hechas por el narrador a lo largo de la novela y que constituyen, como se avisa en el título de la obra, sus opiniones, crean una discontinuidad en el hilo narrativo que exige la participación del lector para imponer orden en la obra. Iser, en *La realidad de la ficción,* considera primordial la interacción entre el texto y el lector, y toma prestada una frase de *Tristram Shandy* para enunciar su postulado: “Ahora bien, si el lector y el texto se asocian en el proceso de comunicación, y si lo que se comunica ha de tener algún valor, nuestra principal preocupación ya no será el significado del texto (el caballito que cabalgaron los críticos de antaño) sino su efecto”.[8] La imagen que proyecta Iser en su

[7] “If therefore there is any one Duke, Marquis, Earl, Viscount, or Baron, in these his Majesty’s dominions, who stands in need of a tight, genteel dedication, and whom the above will suit, (for by the bye, unless it suits in some degree, I will not part with it—it is much at his service for fifty guineas—which I am positive is twenty guineas less than it ought to be afforded for, by any man of genius” (L. Sterne, *op. cit.*, I, ix, p. 16). (Trad. de la coord.)

[8] “Now if the reader and the literary text are partners in a process of communication, and if what is communicated is to be of any value, our prime concern will no longer be the meaning of that text (the hobbyhorse ridden by the critics of yore) but its effect” (W. Iser, “The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature”, en *New Literary History*, p. 7). (Trad. de la coord.)

descripción de los críticos deja ver su cercanía con las descripciones burlescas de Sterne.

Los continuos circunloquios de la voz narrativa en *Tristram Shandy* incluyen —apenas en el primer volumen— contratos matrimoniales, recuentos de usos y costumbres de las distintas profesiones, apreciaciones sobre obras literarias y filosóficas —en especial del *Quijote*, del cual Sterne era ávido lector y admirador—, páginas en negro, discursos dirigidos a la señora de la casa e instrucciones para el lector. Estas interrupciones construyen una oportunidad de participación para el lector, de acuerdo con el concepto de Iser:

> A través de tales transformaciones, guiado por las señales del texto, se induce al lector a construir el objeto imaginario. Se colige entonces que el involucramiento del lector es esencial para la realización plena del texto, porque materialmente hablando, éste existe sólo como una realidad potencial: se requiere de un "sujeto" (es decir, un lector) para que se actualice dicho potencial. El texto literario, luego entonces, existe en primer lugar como un medio de comunicación, mientras que el proceso de lectura es básicamente una especie de interacción diádica.[9]

La interacción diádica o binaria que sugiere Iser se da en el intercambio de lo que el texto sugiere y la interpretación del lector, que no puede pretender ser unívoca. La oscuridad del texto, su aparente desorganización y las señales mixtas (explícitas o tácitas) de la voz narrativa conducen el juego que se desarrolla entre texto y lector, juego que establece necesariamente un proceso de comunicación. Un ejemplo de ello en *Tristram Shandy* corresponde a la explicación de las digresiones antes mencionadas:

> Porque en esta larga digresión a la que llegué por accidente, como en todas mis digresiones (a excepción de una), existe un toque maestro de destreza digresiva, los méritos de la cual, en todo este

[9] *Ibid.*, p. 18. (Trad. de la coord.)

> tiempo, han pasado inadvertidos para mi lector—no por falta de penetración de su parte—sino porque es una excelencia que rara vez se busca, o incluso que rara vez se espera, en una digresión—y es ésta: que aunque todas mis digresiones son justas, como podréis observar—y que yo vuelo de una cosa a otra, tan lejos y tan seguido como cualquier otro autor en Gran Bretaña, aun así constantemente me ocupo de ordenar las cosas de tal modo que mi asunto principal no se queda quieto durante mi ausencia.[10]

La promesa de la voz narrativa, metaficcional aquí como en casi todo el libro, es la de guiar al lector a lo largo de la historia a pesar de las interrupciones y saltos de la narración. Esta dirección coincide con el concepto de correlato de Iser, en el que explica que una estructura narrativa compleja obligará al lector a proyectar los nuevos relatos que no coincidan con sus expectativas, sobre horizontes de expectativas nuevos: "De este modo cada instante de la lectura es una dialéctica de protensiones y retenciones, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto se acaban fundiendo. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito del texto".[11] Las expectativas del lector en *Tristram Shandy*, al contrario de otras novelas del mismo siglo, se ven continuamente traicionadas, de forma que cumple con la idea de potencial implícito que Iser considera. Las actualizaciones que el lector debe hacer una y otra vez completan el panorama aparentemente caótico del texto que, no obstante, ofrece una narración que busca unir los múltiples cabos sueltos de la historia.

Para regresar a la importancia del lector para Sterne en *Tristram Shandy*, es importante mencionar que una de las prerrogativas del autor,

[10] "For in this long digression which I was accidentally led into, as in all my digressions (one only excepted) there is a master stroke of digressive skill, the merit of which has all along, I fear, been overlooked by my reader,—not for want of penetration in him,—but because 'tis an excellence seldom looked for, or expected indeed, in a digression;—and it is this: That tho' my digressions are all fair, as you observe,—and that I fly off from what I am about, as far and as often too as any writer in Great-Britain; yet I constantly take care to order affairs so, that my main business does not stand still in my absence" (L. Sterne, *op. cit.*, I, xxii, p. 63). (Trad. de la coord.)

[11] W. Iser, "El proceso de lectura: una aproximación fenomenológica", en *op. cit.*, p. 223.

según William C. Dowling, es la construcción de un público imaginario, o lo que Eco llamaría lector modelo. Dowling dedica su ensayo "*Tristram Shandy*'s Phantom Audience" a caracterizar los diferentes lectores modelo a los que Shandy parece dirigirse a lo largo de la novela. No obstante, Dowling, citando a Preston, no puede negar la participación del lector real en el proceso de construcción de la novela:

> Los lectores imaginarios de Sterne son una invitación para que el lector interprete distintas versiones de sí mismo; le permiten adoptar diversas identidades dentro de la ficción. Esto no significa que se identifique con estos personajes. Cuando menos, si se identifica, es sin perder su propia identidad. Sterne propone un compromiso controlado e intencional para con estos roles ficcionales. Quiere que el lector sea capaz de 'interpretar' a otro personaje sin dejar de ser él mismo.[12]

Para Preston, la idea de interacción siempre está presente en Sterne, lo que puede deducirse también de los postulados de Iser sobre la memoria desde la perspectiva fenomenológica y el acto de lectura. En la estructura temporal del texto, de acuerdo con Iser, el lector hace ajustes sobre una memoria que no se extingue por completo, por lo que la relectura siempre ofrece nuevas posibilidades de actualización.[13] La complejidad que Preston aborda es la adaptación de los diversos roles y características que Sterne da al lector, a quien Shandy se refiere constantemente. La memoria de la identidad anterior siempre se complementa con la siguiente, y se hace aún más compleja dado que el lector de carne y hueso no cede su identidad por completo.

El encuentro de la memoria pasada con la lectura presente, o *actualización* para utilizar el término propuesto por Iser, plantea una interacción

[12] "Sterne's imaginary readers are an invitation to the reader to act out different versions of himself; they allow him to assume various identities within the fiction. This is not to say that he identifies himself with these characters. At least, if he does so, it is without losing his own identity. Sterne is proposing a controlled and deliberate commitment to the fictional roles. He wants the reader to be able to 'play' another character and yet remain himself" (John Preston, "The Reader as Author", en William C. Dowling, "Tristram Shandy's Phantom Audience", en *NOVEL: A Forum on Fiction*, p. 285). (Trad. de la coord.)

[13] W. Iser, "El proceso de lectura: una aproximación fenomenológica", en *op. cit.*, p. 224.

fenomenológica clara: el objeto estético está en eterno movimiento entre el presente y el futuro:

> El nuevo significado de las viejas normas no se puede definir a través del texto porque cualquier definición tendría que darse en términos de normas existentes, y por eso cuando mucho podemos decir que el repertorio presenta normas existentes en estado de validez suspendida —así convirtiendo al texto literario en una especie de casa intermedia entre pasado y futuro. El texto mismo se vuelve presente ante el lector como un evento abierto debido a que la importancia de los componentes familiares no puede depender de su familiaridad, y aun así la intención que subyace a la selección de estos componentes no se ha formulado. Esta posición indeterminada dota al texto de un valor estético dinámico —estético en el sentido descrito por Robert Kalivoda: "En nuestros ojos, el descubrimiento crucial de la estética científica es el reconocimiento del hecho de que la estética es un principio vacío para organizar calidades extra-estéticas".[14]

Sterne rompe la norma al presentar una historia discontinua, fragmentaria, con espacios de indeterminación que se formulan por medio de citas eruditas en diversos idiomas, la utilización de estilos diversos de discurso, las repetidas apelaciones al lector y la aparente revelación del plan de obra:

> Mi método es siempre indicar a los curiosos distintas vías de investigación, y que se acerquen a los manantiales originales de los sucesos que narro—no con un pedante Fescue—ni con el modo decidido de Tácito, quien se pasa de listo superándose a sí mismo y a su lector—sino con la dedicada humildad de un corazón entregado a la asistencia de los meramente inquisitivos—para ellos escribo—y por ellos seré leído—si es que acaso una lectura como ésta llega a resistir tanto tiempo, hasta el mismísimo fin del mundo.[15]

[14] W. Iser, "The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature", en *op. cit.*, p. 22. Mi traducción.

[15] "My way is ever to point out to the curious, different tracts of investigation, to come at the first springs of the events I tell;—not with a pedantic Fescue,—or in the decisive Manner of

La caracterización del lector de Shandy, aun dentro del tono satírico de la obra, confluye en aspectos que Sterne parece exaltar en el lector: sin reparar en el género —*Madam* o *Sir* indistintamente— la voz narrativa presupone un lector ávido y curioso, participativo y comprensivo que parece acompañarlo mientras escribe.

La identidad cambiante que describe Preston es también relevante para Iser. Así como no es posible dar cuenta del nacimiento de nuestro narrador hasta bien entrado el tercer volumen, y escuchamos en los primeros dos las historias de la partera, de los padres, de Yorick y del tío Toby, sí presenciamos los problemas de construcción del personaje, incluso desde la asignación del nombre, a la cual dedica un capítulo completo:

> […] pues temo que el lector, cuando se lo mencione, si llegara a tener un temperamento colérico, en el acto arrojará el libro muy lejos; si es mercúrico, se reirá a carcajadas —y si tiene una inclinación grave y saturnina, a primera vista lo condenará por fantasioso y extravagante; y eso, con respecto a la elección e imposición de nombres cristianos, de la cual según él dependía mucho más de lo que las mentes superficiales podían concebir.[16]

La caracterización de los lectores por medio de los humores permite que el juego planteado por Dowling se lleve a cabo, y que el propio lector se identifique con alguno de los humores descritos, o con todos por igual. Del mismo modo, el capítulo plantea las ideas del padre de Shandy sobre el nombre de las personas y qué determinan éstos en cuan-

Tacitus, who outwits himself and his reader;—but with the officious humility of a heart devoted to the assistance merely of the inquisitive; —to them I write,—— and by them I shall be read,——if any such reading as this could be supposed to hold out so long, to the very end of the world" (L. Sterne, *op. cit.*, I, xxi, p. 59). (Trad. de la coord.)

[16] "[...] that I fear the reader, when I come to mention it to him, if he is the least of a cholerick temper, will immediately throw the book by; if mercurial, he will laugh most heartily at it;—and if he is of a grave and saturnine cast, he will, at first sight, absolutely condemn as fanciful and extravagant; and that was in respect to the choice and imposition of Christian names, on which he thought a great deal more depended than what superficial minds were capable of conceiving" (L. Sterne, *op. cit.*, I, xix, p. 46). (Trad. de la coord.)

to a personalidad e historia. Watt pone de manifiesto la preocupación histórica sobre la identidad en relación con la creación literaria:

> Lógicamente, el problema de la identidad individual está estrechamente relacionado con el estatus epistemológico de los nombres propios; porque, en palabras de Hobbes, "Los nombres propios traen a la mente una sola cosa; los universales nos recuerdan cualquiera de entre muchas". Los nombres propios tienen exactamente la misma función en la vida social: son la expresión verbal de la identidad particular de cada persona individual. En literatura, sin embargo, esta función que cumplen los nombres propios se estableció por primera vez en la novela.[17]

Así, las preocupaciones estéticas de Sterne reflejan las ideas de su tiempo, siempre desde el punto de vista del satirista, y también permiten la reflexión del lector en el espacio-tiempo de la novela planteado por Iser.

Para Iser, la literatura tiene un aspecto de formación de ilusiones.[18] Podemos suponer que en el caso de *Tristram Shandy*, la ilusión se redobla, ya que se conoce de antemano el carácter satírico de la obra. Los géneros humorísticos obligan al lector a abordar la lectura desde una postura de observador, de manera que se hace más clara la línea que divide la ilusión en sí de la observación de dicha ilusión. En el caso de *Tristram Shandy,* sin embargo, la división pierde definición, de acuerdo con Iser, al romper los paradigmas de comprensión dictados por la lógica empirista del siglo XVIII:

> Así Sterne pone al frente la dimensión humana que el sistema de Locke había pasado por alto. La propensión habitual del ser humano a combinar ideas era para Locke una garantía natural para la

[17] I. Watt, *op. cit.*, p. 18.

[18] "La parcialidad de la ilusión no nos permite hacernos conscientes de tal estado. Pero si no fuese la ilusión un estado transitorio, podríamos quedar siempre atrapados por ella. Y si la lectura se agotase en ser un mecanismo de producción de ilusión [...] correríamos el riesgo de la decepción [...] Por todo lo cual, el lector, inmerso en el proceso de formación de ilusiones, acaba oscilando entre el engaño de la ilusión y la observación de la misma" (W. Iser, "El proceso de lectura: una aproximación fenomenológica", en *op. cit.*, p. 232).

> estabilización del conocimiento, pero Sterne aprovecha esta misma propensión para demostrar la arbitrariedad de dichas asociaciones —como demuestran una y otra vez las disquisiciones de Walter Shandy y el tío Toby. Las explicaciones individuales del mundo y la vida se reducen al nivel del capricho personal. Esta arbitrariedad no sólo arroja dudas sobre la norma dominante del sistema de Locke sino que también revela el carácter impredecible e impenetrable de cada personaje subjetivo. El resultado no es una simple negación de la norma lockeana, sino también una revelación de la referencia que en Locke está oculta; es decir, la subjetividad como el poder seleccionador y motivador detrás de la asociación de ideas. [19]

La declaración anterior detalla los puntos donde Sterne se vuelve contra la lógica de su tiempo y revela la riqueza de la libre asociación de ideas, mucho más cercana al proceso humano de adquisición de conocimiento y relacionado también, si adelantamos dos siglos, con el flujo de conciencia postulado por William James y ejecutado en términos artísticos por el movimiento modernista británico.

Las novelas de Fielding y de Sterne son consideradas por el filósofo alemán como ejemplos instrumentales del choque de repertorios. En el caso de *Tristram Shandy* en particular, Iser demuestra que uno de los puntos de la novela es contraponerse a la idea empirista de Locke, haciendo uso del mismo sistema.

> La literatura, naturalmente, puede servir varias funciones en el contexto de la historia. *Tom Jones* se ocupó de las deficiencias de los sistemas de pensamiento imperantes y *Tristram Shandy* puso al desnudo la inestabilidad de las bases del conocimiento humano según un determinado sistema, pero ambos ejemplos se vinculan por el hecho de que van en contra de los sistemas de referencia que están incorporados a sus repertorios. La historia, sin embargo, está llena de situaciones en las que los poderes equilibradores de la naturaleza se han utilizado para apoyar a los sistemas imperantes. A menudo tales

[19] W. Iser, "The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature", en *op. cit.*, p. 26. Mi traducción.

> obras tienden a ser de naturaleza más trivial, en tanto que afirman normas específicas con la intención de entrenar al lector según el código social o moral de su tiempo —pero no siempre es el caso. [20]

Iser apunta que, a pesar de que las obras que ejemplifican su método fueron críticas y contestatarias, la literatura también despliega obras que apoyan un sistema determinado, de manera que el esquema propuesto se equilibra. Finalmente, su propuesta pretende ser una aproximación sin tendencias al acto de lectura.

Iser no soslaya el hecho de que muchos de los postulados que propone en su teoría de la recepción ya habían sido externados en las obras de Sterne y Fielding. En los juegos del autor volátil, que aparece y desaparece a voluntad, se lleva a cabo el interminable intercambio entre lector y obra, se gestan las interpretaciones y reinterpretaciones que mantienen a ese objeto lúdico, el libro, con vida. El hecho de dar crédito y de tomar las palabras de los dos grandes escritores salda la deuda que da título al presente trabajo. En ese juego de percepciones que propone la lectura según la estética de la recepción, las deudas que surgen de la creación de ilusiones se pagan en la subsecuente observación e interpretación de los textos: finalmente, las deudas de juego, son deudas de honor.

[20] W. Iser, "The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature", en *op. cit.*, p. 28. (Trad. de la coord.)

Bibliografía

DOWLING, William, C., "Tristram Shandy's Phantom Audience", en *NOVEL: A Forum on Fiction*. Durham, Duke University Press, primavera, 1980, vol. 13, núm. 3, pp. 284-95.

ISER, Wolfgang, "El proceso de lectura: una aproximación fenomenológica", en José Antonio Mayoral, comp., *Estética de la recepción*. Madrid, Arco, 1987, pp. 215-243.

ISER, Wolfgang, "The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature", en *New Literary History*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, otoño, 1975, vol. 7, núm. 1, Critical Challenges: The Bellagio Symposium, pp. 7-38.

PRESTON, John, "The Reader as Author", en William C. Dowling, "Tristram Shandy's Phantom Audience", en *NOVEL: A Forum on Fiction*. Durham, Duke University Press, primavera, 1980, vol. 13, núm. 3, pp. 284-95.

SANDOVAL, Adriana, *La modernidad de Tristram Shandy*. México, UNAM, 1991.

STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Oxford, Oxford University Press, 2000.

WARLEY, Jorge, "Los alcances de la teoría y la crítica literaria contemporánea y el problema del valor", en *Actas de las I Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, pp. 35-43.

WATT, Ian, *The Rise of the Novel*. Los Angeles/Berkeley, University of California Press, 2001.

Tristram, the Movie, or Here's Your Cock and Bull, Winterbottom!

MARIO MURGIA

This is too long.

Polonius, Hamlet*, II, ii, 494*

L––d! Said my mother, what is all this story about?——
A COCK and a BULL, said Yorick——And one of
the best of its kind, I ever heard.

Tristram Shandy*, IX, xxxiii*

El capítulo treinta y uno del volumen tres de *Tristram Shandy* es muy iluminador en cuanto al papel de la significación, no sólo de la obra en general, sino también de sus términos, sean éstos estructurales, narrativos, lingüísticos o incluso semiológicos. Si bien el capítulo es relativamente breve, se condensan en él varios de los aspectos novelísticos que hacen de *Tristram Shandy* el monumento narrativo del que tantos hablan y cada vez más leen: variedad en los narradores, carácter conversacional, digresión, sentido del humor y, sobre todo, necesidad (irónica) de definición. En tal capítulo, los bisabuelos de Tristram discuten la posibilidad de una pensión mensual para la mujer en caso de que el marido muera. Ella cuenta ya con una fortuna de dos mil libras, a la que desea añadir 300 al año tras la muerte del bisabuelo, quien encuentra la propuesta totalmente falta de razón. La bisabuela, en un afán de explicar el porqué de tan exorbitante suma, dice: "Because […] you have little or no nose, Sir".[1] Además de estar en concordancia con la aparente obsesión de Tristram con las narices, la respuesta de la bisabuela sirve de pretexto para que, por una parte, nuestro narrador se dé a la tarea de explicar lo que, en su libro, significa el vocablo *nose* (a

[1] Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, III, xxxi, p. 158.

los lectores, el narrador ya nos ha *sugerido* que el término alude a otro "apéndice", distintivo de la anatomía masculina). Igualmente, Tristram aprovecha para involucrar al lector —o también espectador, en el sentido etimológico— por medio de sus (re)construcciones imaginativas en el desarrollo fragmentado y fragmentario de su narración, si es que a ésta se le puede llamar tal.

Ante su propia y afectada falta de disposición definitoria hasta ahora (en la edición que aquí se utiliza[2] han transcurrido 158 páginas desde el inicio de la novela), el narrador explica:

> In books of strict morality and close reasoning, such as this I am engaged in,——the neglect is inexcusable; and heaven is witness, how the world has revenged itself upon me for leaving so many openings to equivocal strictures,——and for depending so much as I have done, all along, upon the cleanliness of my reader's imaginations.[3]

En este pasaje es notable el tono hiperbólico de Tristram, así como la carga semántica que atribuye al término en discusión, convirtiéndolo así en portador de un doble sentido al más puro estilo del albur —el chiste se magnifica al final del capítulo, cuando Tristram afirma, en aparente contradicción con todas las sugerencias anteriores, que *nose* no quiere decir ni más ni menos que 'nariz'. Pero lo más notable es quizá la referencia a su dependencia de la imaginación del lector, o a su "pureza", en todo caso. Aunque Tristram está ocupándose de cierta inocencia interpretativa por parte de su público, es innegable que, para la narrativa de *Tristram Shandy*, la dinámica del texto se determina por lo que el lector pueda literalmente hacer con él. Lo que se tiene enfrente son palabras. Y aunque Sterne en varias ocasiones recurre a lo puramente visual para que Tristram intente contar la historia de su vida, es en la *verbalidad*, o a veces en la falta de ella, donde descansan las posibilidades satíricas de la (pseudo)narrativa. No obstante, sin asociación mental (lo que seguramente Tristram y Sterne comprendían por

[2] L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1980).
[3] *Ibid.*, I, xxxi, p. 158.

imaginación) no puede haber narrativa alguna en *Tristram Shandy.*[4] En este sentido, la novela no sólo presenta, sino que *re-presenta* por encima de todo esfuerzo descriptivo inherente a la prosa.

Si bien esto último puede afirmarse de cualquier novela en un sentido ontológico, una de las funciones primarias del novelista es, por supuesto, la de la presentación. Como sostiene Philip Stevick cuando contrasta diacrónicamente la novela con la prosa no novelística: "Novelists […] *see* and *hear* what writers of pre-novelist prose do not, or at least they have found a vehicle by means of which their perceptions can be presented".[5] Pero dado que Sterne, el novelista, dota a Tristram, su personaje y narrador, de capacidades autonovelísticas, *Tristram Shandy* es la re-presentación esencialmente verbal de un estado mental que permite el desarrollo narrativo característico del género en una suerte de "flujo de conciencia" primigenio. El sentido de tal re-presentación sólo puede acometerlo el lector, el auditorio, mediante el esfuerzo imaginativo que presupone el llenado de aquellos "openings to equivocal strictures" de los que se ha quejado Tristram con anterioridad.

Quizá justo por eso sea que la naturaleza re-presentativa de *Tristram Shandy* se haya resistido tanto a la adaptación cinematográfica. ¿Cómo representar la re-presentación verbal mediante un espectáculo que apela a lo visible, a lo sensorialmente presenciable? La novela, como ya se dijo, pone largas tiradas de palabras ante los ojos; por otro lado, el cine, que por tradición se ha nutrido de la novela, presenta a los ojos imágenes sensoriales en sucesiones cortas, las cuales son ya representaciones de aquellas palabras: son el referente visual de la ficción narrada en una ficción *presenciada*. Cuando la ficción narrada es, en apariencia, tan intrincada

[4] Para el siglo XVIII inglés, la imaginación no se definía como una capacidad casi ilimitada de creación mental: tal concepción es decididamente romántica. Al menos hasta finales de ese siglo, la imaginación, en el sentido empirista, era una aptitud intelectual más bien asociativa. De esta guisa, Walter Jackson Bate sostiene que en el siglo XVIII "when the word imagination is employed in a comprehensive sense it is usually understood to apply to a vague combination of innate sensibility, the power of association, and the faculty of conception—a combination which is peculiarly susceptible to habit, and which therefore matures with experience and exercise" (*From Classic to Romantic. Premises of Taste in Eighteenth-Century England*, p. 113).

[5] Philip Stevick, ed., *The Theory of the Novel*, p. 3.

como la de *Tristram Shandy*, los problemas de adaptación de un medio a otro se antojan casi irresolubles.

No es gratuito que el guión de *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (2005) de Michael Winterbottom se refiera a estos problemas y a la virtual imposibilidad de hacer una película *basada* en la obra de Laurence Sterne. Steve Coogan, interpretándose a sí mismo interpretando a Tristram, en una escena de entrevista en la película, y como verdad de Perogrullo, afirma que "That's the attraction. *Tristram Shandy* was a postmodern classic written before there was any modernism to be post about".[6] Y gran parte de las complicaciones posmodernas del texto residen en la capacidad que tiene Sterne para "adaptar" no sólo las formalidades de la narrativa, sino sus múltiples fuentes. *But alas!*, el problema real está en aquel "basamento" y en los carices del mismo. Vale la pena recordar, por ocioso que parezca, que una película *sobre* una novela *no es* la novela: es esta diferencia del todo mediática lo que constituye el eje de la adaptación, sea ésta cinematográfica o de cualquier otra clase. Adaptar significa acomodar y, en las artes, también implica "[m]odificar una obra literaria, musical, etcétera, para que pueda ser difundida entre otro tipo de público o para que pueda ser transmitida por un medio distinto del pensado originalmente".[7] Nótese que aquí la modificación está dictada por la recepción o las expectativas de cierto público o bien de necesidades mediáticas que, en la práctica, resultan muy específicas.

Pero, ¿de qué depende el éxito o el fracaso de esta clase de traslados, modificaciones o adaptaciones? Quizá en un primer impulso podría decirse que de la fidelidad del texto adaptado a su precedente o "fuente". Esta afirmación, no obstante, podría desmantelarse arguyendo que la fidelidad, en el paso de un medio a otro, pierde su capacidad de reproducción, si bien el objetivo general es la repetición (en el sentido de *imitación*), aunque con cambios y modificaciones en los contenidos, estructuras, etcétera. Si los medios cambian, necesariamente varían los sistemas de

[6] "Tristram Shandy: A Cock and Bull Story…", fragmento de entrevista a Steve Coogan, en IMDB, Quotes [en línea]. <http://www.imdb.com/title/tt0423409/quotes>. [Consulta: 22 de febrero, 2016.]

[7] María Moliner, *Diccionario del uso del español*, p. 53.

significación y de reproducción. De acuerdo con Linda Hutcheon, el éxito de estas adaptaciones reside justo en estas permutas. El público lector o el cinevidente deriva placer de la "repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise".[8] Tal vez sea por esto que la película de *Tristram Shandy* fue recibida de manera tan positiva por la crítica cuando salió en 2005, a 246 años de la aparición de sus primeros dos volúmenes en 1759. *A Cock and Bull Story* no reproduce *Tristram Shandy*, sino que, por emulación, repite, de acuerdo con las formas de narrativa visual del cine, los vericuetos de la narración, si bien no sus anécdotas.

Pero para algunos críticos literarios, estas repeticiones *transmediadas*, o la escasez de ellas, han sido causa de resquemor. Al escribir sobre la demostración por parte de Winterbottom de que *Tristram Shandy* se puede, de hecho, adaptar al cine, Melvin New apunta:

> […] that demonstration occupies only twenty minutes of this ninety-minute film, otherwise taken up with quite unsuccessful—and at times painfully dull—reflections on the making of the film, the so-called private lives of the actors, and the intrusions of those who support the industry, from tabloid journalists to financial backers, from prop handlers to production runners.[9]

Lo que le molesta a New, como buen literato vicioso, parece ser la falta de "fidelidad" de la película para con el texto. Más adelante en su reseña, sin embargo, reconoce que Winterbottom "sugiere" la autoconciencia narrativa de Sterne con una especie de *collage* de escenas que se mueven entre el retrato de la novela y la apariencia de realidad en cuanto a la vida de los actores. A pesar de esto, también se apresura a decir que "None of this succeeds—in large part because the director is satisfied with the belief that these scenes represent 'reality' as opposed to the fiction he is filming".[10] New parece olvidar que la "creencia" en

[8] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, p. 4.

[9] Melvyn New, "Tristram Shandy: A Cock and Bull Story", en *Eighteenth-Century Studies*, p. 580.

[10] *Idem*.

la realidad es algo que, al menos por oficio, el director de cine tendría que obviar a favor de la persuasión. Si bien el manoseadísimo formato del *reality* levanta sospechas en ciertos tipos de público por su evidente artificio, lo que Winterbottom pretende repetir es el imbricado sistema (si en efecto tal procedimiento obedece a sistematización alguna) de digresiones que constituye el eje de la retórica satírica de Sterne. La *suspension of disbelief*, 'suspensión de la incredulidad', que esto requiere por parte del público ha de descansar sobre la repetición de tal sistema por parte de Winterbottom. El director, ante la imposibilidad de reproducir los patrones narrativos sterneanos dado el carácter condensador de cualquier adaptación cinematográfica, los recrea aprovechando las ventajas técnicas del siglo XXI, cuando el presupuesto lo permite.

Todo esto resulta más evidente si se colocan en perspectiva dos tipos de escena: por un lado, las que, con propósito enteramente fictivo, se refieren a *Tristram Shandy* y, por otro, aquellas que pretenden reproducir la "realidad" de los actores. Las escenas en que se presenta uno de los personajes más entrañables de la novela, la viuda Wadman, ofrecen un ejemplo claro de tales tensiones narrativas. En el libro, la viuda, quien encarna el interés amoroso del tío Toby, aparece hasta el volumen ocho, donde Tristram afirma: "A daughter of Eve, for such was widow *Wadman*, and 'tis all the character I intend to give of her— […] '*That she was a perfect woman'* […]"[11]

En la película (1:03:07), la perfección de la viuda Wadman se ve retratada por Gillian Anderson, quien, por medio de su agente, es contratada (con la facilidad propia de un *Deus ex machina*) para aparecer en una escena con el actor galés Rob Brydon, quien interpreta al tío Toby. Todo este proceso desemboca en comentarios sobre el amor que aparentemente todo el mundo le tiene a la novela, sobre el carácter glamoroso y hollywoodense de Anderson, y sobre la vida sexual de Jenny (Kelly Macdonald) y Coogan (cuya falta de libido él mismo achaca a la atención que debe poner a la lectura de *Tristram Shandy*, libro del cual, por cierto, muy pocos parecen tener clara idea en el filme). La mayoría de estas situaciones se corresponde con detalles de la novela,

[11] L. Sterne, *op. cit.*, VIII, viii, p. 385.

sobre todo con aquellos que tienen que ver con el sexo: las preocupaciones de Tristram con respecto a las consecuencias de su circuncisión accidental, la herida infligida al tío Toby en el Sitio de Namur (y que, según se sospecha, tiene efectos negativos sobre su "equipo"), la sensualidad de la viuda Wadman, etcétera. El humor que se desprende de esto resulta muy claro.

Sin embargo, la escena entre Wadman y Toby no sólo se aprovecha en este sentido de las lúbricas sugerencias de la viuda y de la aparente inocencia del tío (quien traslada toda insinuación sexual al mundo de la milicia y a su maqueta del Sitio de Namur), sino también de algo que podríamos llamar "intrusión cinematográfica". De manera breve aunque notoria, y mientras la viuda y el tío Toby conversan, se puede observar al equipo de filmación en segundo plano; al final de la escena, los actores se felicitan por su buen desempeño mientras la producción hace lo propio. Es verdad que ya hemos visto muchas escenas de este tipo: sin duda, seguiremos viendo muchas más mientras el afán de posmodernidad del cine contemporáneo no acabe de asentarse. Es cierto asimismo que Winterbottom se regodea en sus propias afirmaciones metacinematográficas, como ya ha planteado Melvyn New. No obstante, el meollo de *A Cock and Bull Story* no se encuentra en la explotación de tales recursos, sino en el comentario burlesco que el guión hace sobre ellos: al final de la escena entre Wadman y Toby, los acercamientos al rostro del reportero del *New York Times* y de Naomie Harris (Jennie),[12] desde el punto de vista de Brydon, son un guiño en cuanto a esto. Tampoco puede dejar de mencionarse el hecho de que todo el asunto resulta ser un extraño sueño de Coogan, en el que él mismo aparece, de manera un tanto forzada, sin embargo, como un feto a punto de ser expulsado de un útero en medio del jardín. La franca burla (sexual) en cuanto al "tamaño" de Coogan, después de los comentarios en apariencia pasajeros sobre el "tamaño" de *Tristram Shandy*, ensanchan el horizonte burlesco del filme.

Es inevitable hacer comparaciones entre una película que adapta una novela y la obra literaria. En general, la película siempre sale mal parada: ciertamente, *A Cock and Bull Story* sólo da idea de ciertos procesos

[12] En la novela, el personaje se llama Jenny, pero en la película, Jennie.

narrativos de Sterne en *Tristram Shandy* mediante la repetición y la imitación, artificios muy socorridos en el cine adaptado. Sin embargo, y a favor de las comparaciones, quizá habría que preguntarse si no es Sterne igualmente artificioso al recargar sus digresiones, al presentar páginas negras, marmoleadas, o al ilustrar, con líneas juguetonas, la dirección de su propia narrativa. La respuesta es quizá afirmativa, y es precisamente el espíritu satírico condensado en estos artilugios lo que Winterbottom repite, con cierto éxito al menos, aprovechando tanto las restricciones como las ventajas un medio visual, representativo y, por necesidad, sintético.

Bibliografía

Bate, Walter Jackson, *From Classic to Romantic. Premises of Taste in Eighteenth-Century England*. Boston, Harper, 1961.

Chen, Kuo-jung, "A Cock-and-Bull Story? A Study of Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and Michael Winterbottom's Film Adaptation", en *Concentric: Literary and Cultural Studies*. Taipéi, National Taiwan Normal University, marzo, 2010, vol. 36, núm. 1, pp. 135-57.

French, Philip, "A Cock and Bull Story", en *The Guardian* [en línea]. Londres, 22 de enero, 2006. <http://www.theguardian.com/film/2006/jan/22/philipfrench>. [Consulta: 23 de febrero, 2016.]

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*. Nueva York, Routledge, 2006.

Moliner, María, *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 2007.

New, Melvyn, "Tristram Shandy: A Cock and Bull Story", en *Eighteenth-Century Studies*. Oxford, Blackwell Publishing, verano, 2006, vol. 39, núm. 4, pp. 579-81.

Scott, A. O., "An Unfilmable Book, Now Made Into a Movie", en *The New York Times* [en línea]. Nueva York, 27 de enero, 2007. <http://www.nytimes.com/2006/01/27/movies/27shan.html?_r=0>. [Consulta: 23 de febrero, 2016.]

Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. de Howard Anderson. Nueva York, Norton, 1980.

Stevick, Philip, ed., *The Theory of the Novel*. Londres, Free Press, 1967.

Filmografía

Winterbottom, Michael, dir., *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story*. Act. de Steve Coogan, Jeremy Northam y Rob Brydon. Reino Unido, BBC Films / EM Media / Revolution Films / HBO, 2005. [DVD]

Sterne y Joyce: una breve aproximación

ARGENTINA RODRÍGUEZ

Se podría opinar, y muchos lo han hecho, que *Tristram Shandy* es un libro en el que brilla el descuido y el azar; que parece estar escrito a partir de una nula o casi nula estructura. Los contemporáneos de Sterne aclamaron o vilipendiaron esta novela, y también a su autor, por su rareza y excentricidad. Por ejemplo, Oliver Goldsmith, en el siglo XVIII escribió que el libro "[h]ad no other merit upon earth than nine hundred and ninety-five breaks, seventy-two ha ha's, three good things, and a garter", y al hablar de Sterne, a quien confundió con el personaje de Tristram, exclamó: "in one page the author [makes]…them [the readers] a low bow, and in the next […pulls] them by the nose; he must talk in riddles, and then send them to bed to dream of the solution".[1] El más lapidario fue Samuel Johnson, quien en 1776 escribió: "I censured some ludicrous fantastick dialogues between two coach-horses, and other such stuff, which Baretti had lately published. He joined with me and said: 'Nothing odd will do long. *Tristram Shandy* did not last'".[2] Pero a pesar de ello, *Tristram Shandy* sobrevive a las críticas y rompe con la tradición de la novela inglesa.

En el siglo XIX, aun aquellos críticos que gustaban de Sterne, dieron inicio a juicios que subsisten en nuestros días: que *Tristram Shandy* es un libro sin plan ni orden, cuyo mayor defecto es el fantástico desorden de la forma. Sabemos que Tristram Shandy, el narrador, dice que nunca se detiene a revisar, que no ejerce control sobre su pluma, que todo lo que le salta a la cabeza se va al libro. Digresión tras digresión, nuevas

[1] Oliver Goldsmith, *Collected Works of Oliver Goldsmith*, p. 221.

[2] James Boswell, *Boswell's Life of Johnson*, Conversación con Johnson, 20 de Marzo, 1776, p. 441.

ocurrencias, demoras, disculpas —al lector se le afirma que todo es un caos en el que, sin duda, corre el riesgo de caer.

Sin embargo, baste recordar las palabras de Coleridge: "[By] right of humoristic universality each part is essentially a whole in itself. Hence the digressive spirit is not mere wantonness, but in fact the very form and vehicle of [his] genius. The connection […] is given by the continuity of the characters".[3] O las de Sir Walter Scott:

> *Tristram Shandy* is no narrative, but a collection of scenes, dialogues, and portraits, humorous or affecting, intermixed with much wit, and with much learning, original or borrowed. It resembles the irregularities of a Gothic room, built by some fanciful collector, to contain the miscellaneous remnants of antiquity which his pains have accumulated, and bearing as little proportion in its parts, as there is connexion between the pieces of rusty armour with which it is decorated.[4]

Y si nos remontamos a la crítica reciente, vemos que Sterne planeó su novela con gran cuidado, como lo muestran las palabras de James Aiken Work en su prólogo a la edición de *Tristram Shandy:*

> The book was planned and written, for the most part, slowly and with care. […]
>
> The most obvious structural device in *Shandy* is the simple one of veritable chronology. […] Anyone who chooses may search out a complete time-scheme extending with but one or two negligible inconsistencies from 1680 to 1766.
>
> But the most important structural device is the principle of the association of ideas upon which the whole progression of the book is based.[5]

[3] Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, p. 117.

[4] Alan B. Howes, *Sterne: The Critical Heritage*, p. 371.

[5] Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1974), p. 10. Todas las citas de *Tristram Shandy* están tomadas de esta edición.

Hasta aquí las muy diversas y variadas opiniones y juicios sobre la obra de Sterne. Ahora pensemos en Joyce y un punto de unión de éste con Sterne. Si recordamos la acogida que se le dio originalmente a *Ulysses* (1922),[6] nos viene a la mente la opinión de Carl Jung en *Ulysses. A Monologue*, ponencia que presentó en Zurich en 1934, en donde nos dice:

> *Ulysses* is a book which pours along for seven hundred and thirty-five pages, a stream of time of seven hundred and thirty-five days which all consist in one single and senseless every day of Everyman, the completely irrelevant 16th day of June, 1904, in Dublin —a day on which, in all truth, nothing happens. The stream begins in the void and ends in the void.

Pero Jung no se detiene aquí, también intenta explorar la mente de Joyce:

> The singular and uncanny characteristic of the Joycean mind shows that his work belongs to the class of cold-blooded animals and specifically the worm family. If worms were gifted with literary powers they would write with the sympathetic nervous system for lack of a brain. I suspect that something of this kind has happened to Joyce, that we have here a case of visceral thinking and feeling with a severe repression of cerebral activity and its confinement to the perceptive process. […] The ordinary mortal, when he is a specialist in the sensory or perceptive spheres, is usually restricted to the outer or to the inner world. Joyce knows them both. Chains of subjective associations are garlanded about the people and things on a Dublin street. What is objective and what is subjective, what is outer and what inner are so constantly intermingled that in the end, despite the lucidity of his images, we are in doubt as to whether we are dealing with a physical or with a transcendental tapeworm. […] Does Joyce want to say anything essential? […] In our day even the Philistine

[6] En adelante, dentro de mi comentario, me referiré a esta obra como *Ulises*; los títulos de los capítulos que se mencionan también aparecerán en español.

> makes no objection to this dictum, yet in his heart he still expects a work of art to contain something "essential". But why does Joyce hide it? Why does he not say it right out?[7]

Sabemos que Joyce y Jung se detestaban; mucho tuvo que ver el fracaso del análisis jungiano en Lucia Joyce. No en balde Joyce en una carta a Harriet Weaver desde París, el 24 de junio de 1921, declara:

> A batch of people in Zurich persuaded themselves that I was gradually going mad and actually endeavoured to induce me to enter a sanatorium where a certain Doctor Jung (the Swiss Tweedledum who is not to be confused with the Viennese Tweedledee, Dr Freud) amuses himself at the expense (in every sense of the word) of ladies and gentlemen who are troubled with bees in their bonnets.[8]

Los comentarios que hemos citado parecen tener una relación: textos que se narran, en gran parte, a través de la asociación de ideas, de nuevas maneras de abordar el tiempo y espacio narrativos, así como de los personajes por medio del fluir del pensamiento y del monólogo interior. Si tomamos esto en cuenta, la forma y la unidad de estos textos no resultan entonces tan caóticas, sino que evidencian formas menos convencionales de narrar.

Regresemos a Samuel Taylor Coleridge, quien en una ponencia titulada "Sterne's Wit and Humor" de 1818, habla de un logro importante en *Tristram Shandy:* "the novelty of an individual peculiarity together with the interest of a something that belongs to our common nature where individual character may be given humanity".[9] Es así que detecta en Sterne —y podemos afirmar que esta característica también se halla en Joyce— una relación con lo general y lo universal. Lo trivial y lo cotidiano cobra vida en relaciones significativas que se unen a lo universal. Las particularidades de la vida de Tristram cobran relevancia a través de las digresiones. A través de ellas, se pueden establecer las relaciones

[7] Carl Jung, *Ulysses: A Monologue*, pp. 3-4.
[8] Richard Ellmann, *James Joyce*, p. 525.
[9] S. T. Coleridge, *op. cit.*, p. 286.

en la historia del personaje y relatar lo que ocurrió anteriormente. Es así que el lector logra comprender los sucesos más cruciales y la importancia shandeana de éstos. Asimismo, las digresiones en las opiniones del personaje, derivan en el ingenio y en las enseñanzas que atrapan irremisiblemente la atención y el interés del lector.

Pensemos en un evento shandeano que sugiere una enseñanza, y que deviene en un ejemplo de aplicación general y universal: la bondad de Toby, quien no puede ni quiere matar una mosca que anda por ahí zumbando y molestando a todos. En esta bondad innata Tristram encuentra un ejemplo que puede servir a "parents and governors instead of a whole volume about the subject".[10] Más adelante, el narrador nos brinda el discurso moral de Trim sobre Toby, —meramente, nos dice, para darnos "a description of his attitude".[11] Y así, un volumen más adelante,[12] Tristram concluirá con un largo discurso dedicado a artistas y oradores sobre la moral. Tristram se dirige a "Your Worships and Reverences", a quienes dedica sus opiniones, para hacer hincapié en la decadencia de la oratoria con propósitos morales en su tiempo y para, al mismo tiempo, hacer uso de la oratoria para dar luz al drama de su nacimiento en Shandy Hall.

En *Ulises* tenemos un personaje con las características de bondad que, podemos afirmar, comparte con Toby: Leopold Bloom. Claro que él es un personaje de mayor complejidad, ya que en *Ulises* observamos la superposición simultánea de estratos mitográficos en este personaje que encarna el devenir de un personaje mítico, Odiseo. Como Tristram, Bloom tiene una dimensión mayor que la suma de los eventos de la novela. Al final de la lectura de ambas obras quizá no haya mayores cambios en Tristram y Bloom, pero recorremos con ellos el arduo camino de sus experiencias. A través de una relación entrañable con estos personajes, que podrían resultar los seres más idiosincráticos, nos comunicamos también con otros seres humanos, en la oleada atemporal de la vida.

Es por ello que la lectura de *Ulises* nos hace pensar en el personaje de Tristram Shandy, pues en esta novela también leemos "The Life

[10] L. Sterne, *op. cit.*, II, xii, p. 81.
[11] *Ibid.*, II, xvii, p. 85.
[12] *Ibid.*, III, xiv, p. 135.

and Opinions of Mr. Bloom". En ambas novelas sentimos esa simpatía por los personajes y los llegamos a conocer íntimamente a pesar de la fragmentada secuencia temporal que sirve para mostrarnos qué poco sentido tiene una secuencia temporal convencional. Pienso que el conocimiento íntimo de los personajes es en gran parte lo que se proponen ambos autores. Recordemos el primer volumen, capítulo seis, cuando Tristram dice:

> I have undertaken, you see, to write not only my life, but my opinions also; hoping and expecting that your knowledge of my character, and of what kind of mortal I am, by the one, would give you a better relish of the other; As you proceed further with me, the slight acquaintance which is now beginning betwixt us, will grow into familiarity; and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship.[13]

Claro está que con Bloom no gozamos de la familiaridad de un narrador en primera persona, pues las voces narrativas en *Ulises* tienen una naturaleza proteica. Podemos afirmar que Joyce parece carecer de un narrador imparcial, alejado de aquello que relata, pero, al mismo tiempo, simula que hace uso de este tipo de narrador. Sus palabras poseen un delicado equilibrio que oscila hacia el campo gravitacional del personaje más cercano. Recordemos este fragmento del episodio "Calipso", en el que Bloom piensa en su hija Milly, que acaba de cumplir quince años; sabe que tanto Milly como su esposa Molly se entregarán a otros hombres tarde o temprano: "A soft qualm regret, flowed down his backbone, increasing. Will happen, yes. Prevent. Useless: can't move. Girl's sweet light lips. Will happen too. He felt the flowing qualm spread over him. Useless to move now. Lips kissed, kissing kissed. Full gluey woman's lips".[14] En "Calipso" se inicia la íntima familiaridad que iremos adquiriendo con este personaje. El monólogo interior flanqueado por las descripciones del narrador, en apariencia, distante, pues en realidad se va subjetivizando con las percepciones del personaje. Aquí domina la perspectiva del personaje, no la del narrador, lo cual

[13] *Ibid.*, I, vi, p. 6.
[14] James Joyce, *Ulysses*, p. 69.

nos brinda la inmediatez del discurso. Ya Joyce nos había persuadido, a través de Stephen Dedalus en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de que el artista ocupa una posición de casi invisibilidad: "refined out of existence, indifferent, paring his fingernails".[15] En *Ulises* el punto de vista se encuentra en algún lugar dentro de la ficción. Como lectores, podemos observar el desasosiego profundo de Bloom en relación con su mujer y su hija, pero también corremos el riesgo de no aprehender el fluir proteico de las voces que transita tan delicadamente para brindarnos la intimidad del personaje y acercarnos a él.

Tanto en Sterne como en Joyce se engrandece lo trivial, como ocurre en la lectura que hace Bloom de la carta de Milly o en los diferentes eventos de la vida de Tristram. Ejemplos de este tipo de efecto son el señor Shandy postrado de dolor en la cama, acariciando el asa de la bacinica cuando le informan de la nariz aplastada de su hijo, o Trim adoptando una posición militar para leer su sermón. Parece ser una característica del mundo shandeano y joyceano que las cosas que pertenecen a las convenciones del orden se vean saboteadas por el enredo y la confusión humanas.

En *Tristram Shandy* las digresiones y las progresiones (lo que se describe en el texto como *progressive digressions*) constituyen una imitación de la vida: la órbita terrestre alrededor del sol, como dice Tristram, "suggested the thought, that variety of seasons we enjoy", lo cual constituye la progresión del relato, y las digresiones constituyen "the sunshine, as well as the life, the soul of reading".[16] Pero las estaciones participan de un movimiento doble: encarnan un ciclo que por fuerza se repite, al tiempo que avanzan de manera lineal para completar el año en la progresión lineal conocida como tiempo cronológico. La digresión es progresiva en cuanto contribuye a un patrón lineal en el desarrollo de la obra. Se relaciona con un incidente y ayuda a explicarlo más ampliamente. Por ejemplo, cuando el tío Toby no entiende la palabra *bridge*,[17] ésta se explica un capítulo más adelante con detalle

[15] J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 215.
[16] L. Sterne, *op. cit.*, I, xxii., p. 52.
[17] *Ibid.*, III, xxiii, pp. 150-51.

en un largo pasaje sobre Trim, Bridget y el puente a través del foso.[18] De esta manera, la digresión que parecía no tener relación ni sentido sirve, en realidad, para hacer que el lector avance progresivamente.

En *Ulises* la progresión se brinda mediante el inescapable sonido del "discurso interno" que nombramos *stream of consciousness*, el cual resalta el aspecto continuo de la presencia inmediata, que se puede ver interrumpida. Tomemos como ejemplo el episodio "Sirenas", sobre la penetración del sonido en el pensamiento. Éste es un episodio lleno de música y sonidos que se entremezclan con la narración: el *clack* del reloj, el *clappyclapclap* del aplauso;[19] Bloom ve y escucha el coche de Blazes Boylan mientras se acerca la fatídica hora de las cuatro de la tarde, hora a la que se encontrará Molly, su mujer, con su amante, Blazes. Aun cuando Bloom desvía la mirada para no ver el coche, el sonido penetra lo que la vista trata de evitar. Estos interludios sonoros en la narración nos brindan, como en la novela de Sterne, una progresión lineal a través de la intrincada y plástica composición musical y visual que recrea la realidad: "Jingle a tinkle jaunted. Bloom heard a jing, a little sound. He's off. Light sob of breath. Bloom sighed on the silent bluehued flowers. Jingling. He's gone. Jingle. Hear".[20]

Volvamos a *Tristram Shandy*. Tristram nos dice: "I wish […] all good people […] may be taught to think as well as read".[21] Aquí se observa cómo Sterne organiza la estructura de la trama de su novela para inducir al lector a que piense cuando lea, motivo también muy relevante en *Ulises* donde el lector debe prestar gran atención a la lectura, pues corre el riesgo de estrellarse a cada momento. Ésta es una consideración muy importante que Sterne seguramente descubrió a través de la observación de sus propios procesos mentales, pero primordialmente de su lectura de "Essay Concerning Human Understanding" (1690) de John Locke, "a history book, Sir […] of what passes in a man's own mind".[22] Si, como sostiene Sterne, a las personas se les puede enseñar a pensar

[18] *Ibid.*, III, xxiv, p. 152.
[19] J. Joyce, *Ulysses*, p. 265.
[20] *Ibid.*, p. 266.
[21] L. Sterne, *op. cit.*, I, xx, p. 42.
[22] *Ibid.*, II, ii, p. 61.

lo mismo que a leer, cualquier organización del tiempo derivada de la percepción mental desplazará el énfasis de la trama a los sentimientos y pensamientos de los personajes. Sterne se siente insatisfecho con el tiempo del reloj o el calendario, aun cuando en el siglo XVIII constituían la base de la estructura de la trama en el género novelesco. El tiempo shandeano se urde en términos de la asociación de ideas de Locke, lo cual brinda una solución insólita a la dificultad técnica de organizar una trama a través del orden sucesivo de los eventos.

La acción depende de una secuencia cronológica, un ordenamiento que lleva al lector a un proceso de causalidad y, por ende, a emitir juicios acerca de los acontecimientos. Pero Tristram nos dice que la causalidad es un equívoco: "I declare, I do not recollect any one opinion or passage of my life, where my understanding was more at a loss to make ends meet, and torture the chapter I have been writing, to the service of the chapter following it".[23]

El tiempo convencional se hace añicos y se convierte en un recurso para presentar un desequilibrio temporal: no podemos encontrar significado en el orden de los eventos, así que en *Tristram Shandy* tenemos que concentrarnos en el narrador y no en el relato. La realidad que Sterne nos presenta no se basa en la medida cronometrada de un tiempo, sino en un fluir atemporal. Al emplear un patrón temporal distorsionado, Sterne logra que la experiencia reemplace la situación que se narra. En otras palabras, esboza un retrato del universo donde la acción cobra significado mediante su relación con la vida humana. En el mundo de Tristram, la objetividad y la subjetividad se funden, porque el mundo objetivo, donde las situaciones y los objetos tienen un significado propio, no resulta ya válido para su propósito. Al reelaborar el tiempo, Sterne evita que el lector recree un mundo de ficción secuencial y ordenado. En su lugar, demuestra la presencia de un mundo vital, orgánicamente relacionado con el mundo que existe en la novela, porque en realidad ese mundo también existe en el lector.

En *Ulises* también hallamos esta búsqueda incesante de la subjetividad, pero como ya se ha mencionado, no a través de un narrador

[23] *Ibid.*, VIII, vi, p. 384.

en primera persona, sino a través de las diversas voces narrativas. El tiempo transcurre inexorablemente, pero siempre con la distensión y los matices de la vida / experiencia interior del personaje. Bien sabemos que los episodios están marcados por un tiempo y un espacio (hora y escena), a excepción del último, el monólogo de Molly Bloom. En el episodio "Circe", donde la técnica empleada nos impide distinguir con claridad los momentos reales de los imaginarios, lo real (o lo que aparenta serlo) se ubica en un espacio y un tiempo concretos, y nos arrastra a la asociación. Joyce se aferra al lenguaje, se vuelca contra el yugo colonial, la tiranía de la Iglesia y la vida cotidiana de Dublín, mas no pierde nunca los matices humorísticos. La experiencia amorosa, la vida, la muerte, la corrupción, el fanatismo son para Joyce, el artista, fuente de creación, impulso motor que se funde en la literatura que encuentra en la forma novelada su expresión poética y crítica más acabada.

En el segundo episodio de *Ulises*, "Néstor", el tiempo parece ser para Stephen una repetición interminable de acciones: "the same room and hour, the same wisdom".[24] El individuo, nos dice, se halla inexorablemente sujeto a un patrón cíclico. Los años se suceden unos a otros sin cambio ni esperanza. Así concebida, la historia es una pesadilla: "History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake".[25] No obstante, lo que es una realidad en *Ulises* es el transcurso incesante del tiempo, y es entonces que el mundo objetivo sometido a su tiranía, va perdiendo importancia según vamos penetrando el mundo interior, atemporal, de los personajes. En *Ulises*, por vez primera en una obra de ficción, la vida se recrea casi completamente por sí misma. En la novela, cada persona, cada acción, cada pensamiento queda subordinado a un patrón general completo, cabal, a la vez que cada una de las partes adquiere su propia importancia. Nada es un punto crucial en la narración, un mero eslabón en la cadena de la causalidad. Pensemos en el episodio "Hades", en la escena del coche funerario, en el cementerio de Glasnevin, en las conversaciones en donde la devoción de los católicos irlandeses contrasta con la mente práctica de Bloom, quien piensa en la eventualidad de que el ataúd de Paddy Dignam se caiga del coche.

[24] J. Joyce, *Ulysses*, p. 36.
[25] *Ibid.*, p. 40.

Y en este momento se establece una asociación entre esta caída y la precaución de sellar los orificios de los muertos:

> Bom! Upset. A coffin bumped out on the road. Burst open. Paddy Dignam shot out and rolling over stiff in the dust in a brown habit too large for him. Red faced: grey now. Mouth fallen open. Asking what's up now. Quite right to close it. Looks horrid open. The insides decompose quickly. Much better to close all up all the orifices. Yes, also. With wax. The sphincter loose. Seal all up.[26]

Las conversaciones, las anécdotas, los pensamientos, las impresiones sueltas y las imágenes cobran vida independiente o perecen drásticamente por su irrelevancia. Éste es el tejido de la vida que se nos brinda en *Ulises*; no existe la artificialidad de un acontecimiento. *Ulises* es una obra en prosa que se puede leer como un poema por las epifanías y el lenguaje mismo, no por seguir una historia, a la que, claro está, contribuye. Y éste es el mismo tejido de la vida que hallamos en la narración de Tristram Shandy y sus opiniones. La lectura de ambas novelas nos brinda una impresión total, ineludible e inescapable, como afirma Stephen Dedalus en "Proteo": "Ineluctable modality of the visible: at least that if no more thought through my eyes. Signature of all things I am here to read".[27]

[26] *Ibid.*, p. 100.
[27] *Ibid.*, p. 42.

Bibliografía

BOSWELL, James, *Boswell's Life of Johnson*. Ed. de George Birkbeck Hill y L. F. Powell. Oxford, Clarendon, 1979.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Coleridge's Miscellaneous Criticism*. Ed. de T. M. Raysor. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986.

ELLMANN, Richard, *James Joyce*. Oxford / Nueva York, Oxford University Press, 1977.

GOLDSMITH, Oliver, *Collected Works of Oliver Goldsmith*. Ed. de Arthur Friedman. Oxford, Clarendon, 1966.

HOWES, Alan B., ed., *Sterne: The Critical Heritage*. Nueva York / Londres, Routledge, 1974.

JOYCE, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Londres, Penguin, 1969.

JOYCE, James, *Ulysses*. Londres, Penguin, 1977.

JUNG, Carl G., *Ulysses: A Monologue*. Pensilvania, Folcroft Library Editions, 1972.

STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. de James Aiken Work. Nueva York, Odyssey, 1974.

Carlos Fuentes como lector de Laurence Sterne

JULIO MARÍA FERNÁNDEZ MEZA

A Ana Elena González Treviño

En el Homenaje Nacional de Alfonso Reyes, celebrado en el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1981, Carlos Fuentes evoca a su maestro como un elfo y un gnomo, porque una vez logró verlo trabajar en sus textos literarios a las cinco de la mañana, como si el regiomontano se esmerara en concluir el zapato en turno y guardara un tesoro bajo el río. Ya de noche Reyes le reclamaba a Fuentes sus lagunas y ausencias librescas a grado tal de preguntarle "¿cómo es posible que no hayas leído a Sterne?"[1] Cuestionamientos y consejos como tales fructificaron en el joven mexicano. Es claro el reconocimiento que, en *Aura*, Fuentes hace del cuento "La cena" de Alfonso Reyes, pues las anécdotas, los personajes y el matiz fantástico son concomitantes entre sí, aunque el cuento de Reyes no se articula en segunda persona como la novela breve de Fuentes, lo que le confiere dimensiones distintas al texto deudor. Quince años después de *Aura*, Carlos Fuentes publica *Cristóbal Nonato* (1987), su décima novela, cuya influencia de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767), de Laurence Sterne, es del todo explícita. De tal manera, el discípulo salda la llamada de atención del maestro, ya que no sólo leyó a Sterne, sino que, inspirado por éste, escribió una novela casi tan voluminosa como la del así denominado Rabelais inglés. Trazar algunos contactos pertinentes entre ambos escritores y los textos mencionados es el propósito de este trabajo.

La influencia de *Tristram Shandy* es un tema plenamente vigente. Michael Hardin apunta lo siguiente para la literatura de lengua inglesa como índice, a nuestro ver, de la sombra sterneana:

[1] Ver Carlos Fuentes, "Alfonso Reyes: Homenaje Nacional", p. 35.

> Of all the works from the late seventeenth and eighteenth centuries, *Tristram Shandy* appears to lack the requisite themes for postcolonial writers seeking to revise or critique the tradition. Aphra Behn's *Oroonoko* (1688), a work replete with postcolonial significance —it argues against African slavery but at the same time only validates *Oroonoko* because he has European facial features— has been recently adapted by Biyi Bandele for the Royal Shakespeare Company; no one else has approached it. Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*, a text that Said cites as the inauguration of the novel and a "work whose protagonist is the founder of a new world", has only been revised (as *Foe*) by the white South African J. M. Coetzee. Charlotte Brontë's *Jane Eyre* has been redone by Jean Rhys, a white British woman, as *Wide Sargasso Sea*. Other texts, such as Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* and Tobias Smollett's *Roderick Random,* seem to have no contemporary rewriters. The question we return to is this: Why do the texts that have thematic relevance not attract postcolonial writers, while *Tristram Shandy*, a novel with little thematic relevance, is so popular?[2]

En lo que se refiere a la literatura latinoamericana a partir del siglo XIX, hay quienes encuentran la huella de Sterne en escritores como el decimonónico Joaquim Machado de Assis, de Brasil, y ya en el siglo siguiente, en el argentino Julio Cortázar y el cubano José Lezama Lima.[3] Por supuesto, en México, el sitio insigne lo ocupa Carlos Fuentes. *Cristóbal Nonato* relata la vida intrauterina del feto Cristóbal, hijo de Ángel Palomar y Fagoaga y de Ángeles, quienes deciden generar descendencia el 6 de enero de 1992, so pretexto de un concurso patrocinado por el Gobierno para conmemorar los cinco siglos del presunto descubrimiento de América, puesto que el hijo que logre nacer a las 0:00 horas del 12 de octubre del mismo año rendiría homenaje a las hazañas del navegante

[2] Michael Hardin, "Nativity and Nationhood: Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and Carlos Fuentes's *Christopher Unborn* as Critiques of Empire", en Debra Taylor Bourdeau y Elizabeth Kraft, eds., *On Second Thought. Updating the Eighteenth-Century Text*, p. 176.

[3] Ver Fernando Toda Iglesia, "Influencia de Laurence Sterne en la literatura hispanoamericana contemporánea", en *Philologia Hispalensis*, pp. 811-16.

genovés y prácticamente se volvería el hijo pródigo de la nación, cuya educación la pagaría el Poder, y al adquirir la mayoría de edad, se le entregarían las llaves de la ciudad, para después, ya a los veintiún años, ascenderlo como regente de la República con posibilidades de elección y reelección acaso indefinidas. Ante semejante dádiva, no es de extrañar la gestación de Cristóbal por parte de sus padres, detrás de quienes, por supuesto, hay ambiciones e intereses particulares por parte de la familia, en especial de las tías Capitolina y Farnesia, parientes de Ángel. Oportunamente se revela que el concurso es un fraude.

Esta novela desarrolla a lo largo de nueve capítulos —que conforman los meses del embarazo de Ángeles— la anécdota señalada, desde el momento en que los padres conciben al hijo en Acapulco, pasando por una estancia en la capital y un retorno hacia la ciudad costera, donde ocurre el alumbramiento. La novela consta de un episodio aparte, titulado "Pacífica", que representa la coda del texto y culmina con el nacimiento de Cristóbal. Posee también un epílogo, escrito por Julián Ríos, más una postdata. Un puñado de protagonistas circundan las páginas de la novela: además de la pareja mencionada en el repertorio consanguíneo de Cristóbal, se incluyen dos tíos de Ángel, Homero Fagoaga y Fernando Benítez; las tías ya indicadas; los padres de Ángel, Diego e Isabel, y sus abuelos, Rigoberto Palomar, el personaje más viejo del libro, y Susana Rentería, cuyo apellido Fuentes aprovecha para establecer un nexo explícito con la genealogía de Pedro Páramo. Otros protagonistas son la banda de rockaztec llamada Los Four Jodiditos, integrada por el Huérfano Huerta, el Jipi Toltec, el Huevo y la niña Ba, quien resulta ser la hermana gemela del feto protagónico; también hay funcionarios del Poder como Federico Robles Chacón, encargado de la Secretaría de Patrimonio y Vehiculación de Recursos; *Mamadoc*, creada por éste, voz compuesta de *mamá* y *doctora*, suerte de madre simbólica y mediática de México; Ulises López, titular de la Secretaría de Patriotismo y Fomento Ultranacional; el presidente en turno, Jesús María, y José Paredes, miembro del Partido de Acción Nacional (PAN) pero de marcada veta priista; además sabemos de compañeros de escuela de Ángel, como Matamoros Moreno, quien adquiere una importancia genuina a medida que los capítulos se suceden.

En paralelo, las urbes de México sufren cambios y transformaciones, a veces enunciados de manera literal y progresiva, y otras, sólo sugeridos. La ciudad de México es nodal en ese sentido. Si en *La región más transparente* Fuentes hizo a la metrópoli el protagonista principal, en *Cristóbal Nonato* el enfoque novelístico en torno de la capital no pierde prominencia; al contrario, buena parte de los nueve capítulos se consagran a describir los pormenores y vericuetos de la vida en el Distrito Federal a principios de la década de los noventa del siglo pasado, específicamente entre 1991 y 1992, sin olvidar las repercusiones del terremoto de 1985, tanto materiales como morales, más un añadido del propio autor que él denomina como "el desastre del 90", cuando gobierna un mandatario clerical y la situación del país se agrava todavía más.[4] Si los individuos se alteran a partir de sus experiencias, se altera a su vez el sitio en donde viven. De tal modo, la ciudad de México es nombrada de múltiples maneras, verbigracia, Make Sicko City, Samsaville, Huitzilopochtliburg, Quasimodoville, entre otros.[5] En menor medida se describen otros focos urbanos, como Acapulco, Guadalajara y Oaxaca (con su respectivo catálogo onomástico). El México de la novela ha decaído y se ha trastornado en tal magnitud que el novelista se precia en detallar la sociedad ultrajada, muy empobrecida y anémica hacia fines del siglo pasado, en cuyo caso cabe subrayar que parte del territorio nacional se ha fragmentado o expandido más allá de los límites políticos concebidos entonces, tal como Mexámerica, franja mexicano-norteamericana del Pacífico, el territorio de Chitacam (Chiapas-Tabasco-Campeche), del que se apoderaron los consorcios estadunidenses petroleros hasta que nuestro país consiga saldar su deuda externa (casualmente de 1,492 millones de dólares) con Nueva Inglaterra, o la administración de Yucatán en manos del Club Med de

[4] Se ha interpretado *Cristóbal Nonato* como un texto de ciencia ficción, entre otros motivos, porque se predice, con acertado viso político por parte de Fuentes, el triunfo del PAN en México, lo que ocurriría con el cambio de milenio. Aunque, es preciso indicarlo, no se trata de un texto en sí de ciencia ficción porque ello no constituye su elemento dominante aun cuando la realidad descrita se ajuste a los patrones de una distopía. Ver Ilan Stavans, "Carlos Fuentes and the Future", en *Science Fiction Studies*, p. 411.

[5] Ver Leticia Reyes-Tantinclaux, "*Cristóbal Nonato*. ¿Descubrimiento o clausura del nuevo mundo?", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, p. 103.

los franceses. Incluso nuestro vecino del norte interviene militarmente en Veracruz para salvaguardar sus intereses.[6]

El nexo más visible e imperante de *Cristóbal Nonato* con *Tristram Shandy* recae en el narrador. En el libro de Sterne, durante la mayor parte del texto el hijo de Walter Shandy, Tristram, desarrolla desde el vientre de su madre los sucesos de su vida y sus opiniones al respecto, así como los de su familia y la caterva con la que se relaciona, pues nace transcurridas dos terceras partes del libro; por otro lado, en el caso de Fuentes, es Cristóbal quien relata los acontecimientos, y, como el título lo indica, no puede nacer sino hasta el final, a diferencia de Tristram. Ambos poseen presencia ubicua como narradores cuasi omniscientes y cobran más conciencia de sus facultades cognitivas conforme se desarrolla la narración. En Fuentes, otros personajes hablan con el feto, en particular los padres, mientras que en Sterne sólo hacen alusión al feto. La función de ambos fetos consiste en observar, monologar y cuestionarse el mundo a través de su yo en curso, en formación. El diálogo les está muy limitado; no así el soliloquio.

Detengámonos en Cristóbal. Cual zahorí, puede a veces adelantarse a las circunstancias y pronosticar los rumbos de ciertos personajes o situaciones. Como un escudriñador, este feto está inmerso en una búsqueda, y dicha búsqueda no es otra sino la de la identidad, la indagación de su propio ser a partir del contacto con los demás, en especial con su familia nuclear, sobre quienes una y otra vez traza paralelismos y diferencias. Del padre le viene el gusto por lo libresco, lo literario (en específico el influjo de Ramón López Velarde porque varios subcapítulos son citas de los versos del poeta zacatecano, a quien el padre leyó con devoción, a tal grado que durante una estadía en Oaxaca creyó encontrar a la prima Águeda) y, sobre todo, el afán por conseguir lenguaje propio; de la madre, en cambio, hereda un gusto, cuando no una vocación, por el silencio, la capacidad de escuchar y el vacío de lenguaje. Es llamativo también el modo en que Fuentes individualiza a cada progenitor: de Ángel conocemos su pasado y linaje a gran detalle; de Ángeles no sabemos prácticamente nada; ella misma ignora su procedencia y su

[6] Ver Alicia Rivero-Potter, "Columbus' Legacy in *Cristóbal Nonato* by Carlos Fuentes", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, pp. 314-15.

nombre verdadero, pues fue su pareja quien así la nombró para ampliar el campo significativo de ambos nombres, para que ambos sean ángeles. Además, a lo largo de los capítulos Cristóbal delinea no sólo su adquisición léxica, cultural y su desarrollo empírico, sino también la formación de su cuerpo como a la par explaya el espacio donde él va gestándose, la placenta, que en boca de Juan Villoro está "tan informada como una cabina de CNN".[7]

Los padres, por lo tanto, constituyen otra conexión entre el libro de Sterne y el de Fuentes, ya que en los dos casos se hace hincapié en la figura paterna y no en la materna. Por ejemplo, si Ángeles es proclive al silencio, la madre de Tristram, Elizabeth Mollineux, habla poco más de una sola línea en un texto de más de setecientas páginas a lo largo de los nueve volúmenes originales.[8] A su vez hay un eco entre los parientes: en Sterne un personaje primordial es el tío Toby Shandy, cuya pericia en la castrametación es evidente ante su inexperiencia con su eventual esposa, la señora Wadman, y cuyo léxico militar le permite urdir comparaciones al respecto ante quien tenga enfrente sin que se inhiba si interrumpe al interlocutor o la conversación; en Fuentes, Cristóbal explora el dueto de Homero Fagoaga y Fernando Benítez, uno como sujeto apócrifo, producto de la imaginación del autor, y otro como homenaje patente del polígrafo y etnógrafo mexicano de mismo nombre, colega de Fuentes. El tío Homero representa el estrato occidental de la cultura, habida cuenta de su nombre propio, su defensa de la lengua española, de presidir sesiones de la Academia Mexicana de la Lengua, de sus citas, su verborrea y pedantería, de su elogio de la ciencia y los genes como rasgos determinantes del individuo, etcétera. El tío Fernando, por su parte, representa el venero autóctono, dada su identificación y su afán documentalista hacia los indígenas de México, además de inclinarse por Hegel y la historia, en contraste con la ciencia genética alabada por su adversario. Mediante esta mancuerna, los orígenes del feto se bifurcan, sin inclinarse marcadamente por una prosapia u otra, sino, de acuerdo con la afinidad de Fuentes respecto a la simbiosis de culturas que operan

[7] Juan Villoro, "La frontera de los ilegales", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, p. 73.

[8] Ver Michael Hardin, "The Language of the Fathers: The Conquering and Colonizing Tongue of *Cristóbal Nonato*", en *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, p. 36.

en nuestro país, gracias a la cual nuestras señas de identidad se articulan; las raíces de Cristóbal no pueden disociarse entre sí, ya que si su protagonista no las imbricara ni buscara engarzarlas, ello implicaría, desde el punto de vista del escritor, no comprender o pretender no comprender la esencia del mexicano.[9]

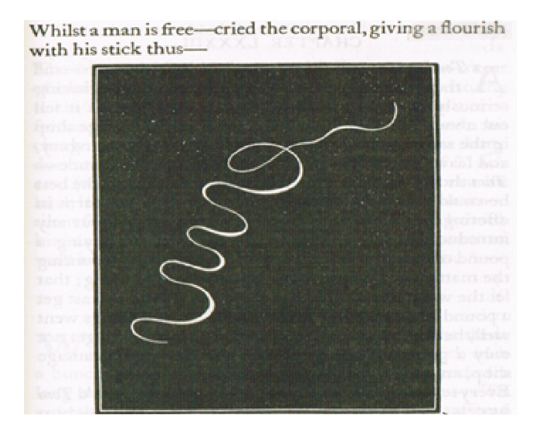
Desde nuestra lectura, un vínculo menor estriba en la digresión, la interrupción y la inserción de una historia en otra, lo que puede complejizarse para insertar una historia tercera en un segunda y así sucesivamente, como constituye el andamiaje de *The Book of A Thousand Nights and A Night*, y lo que a su vez representa el rasgo estructural dominante y más determinante de *Tristram Shandy*,[10] a una escala y dimensión tales que, como el hijo de Walter Shandy nos advierte, si quitáramos las digresiones del libro, bien no habría libro; en Fuentes la digresión no opera como en Sterne, es decir, como interrupción o postergación de los acontecimientos —por lo general a nivel de los personajes y sus vivencias—, sino que se articula a partir de la dialéctica entre el texto y el lector. Por supuesto, no puede negarse el empleo reiterado, incluso excesivo, de la digresión en *Cristóbal Nonato*, sin duda retomado de Sterne; es un recurso que el mexicano no titubea en aprovechar, muchas veces, de hecho, sin la menor consideración para el lector: la digresión de Fuentes no se ejerce en exclusiva de capítulo en capítulo, de circunstancia en circunstancia, de diálogo en diálogo. En ocasiones muy frecuentes la digresión se observa en las oraciones e inclusive en las palabras mismas. Sin embargo, creemos fundamental enfatizar el trato del texto con el lector. El protagonista del humorista inglés se dirige a su lector como *Sir* o *Madam* —apelativo con el que también se dirige a su esposa Jenny—, las llamadas de atención del narrador al lector acentúan la apelación que el autor mismo tiene para con el lector, para persuadirlo a complementar el texto mediante su colaboración. Rememoremos, por ejemplo, la petición que Tristram hace al lector para

[9] Ver Julio Ortega, "Carlos Fuentes: para recuperar la tradición de La Mancha", entrevista, en *Revista Iberoamericana*, p. 651.

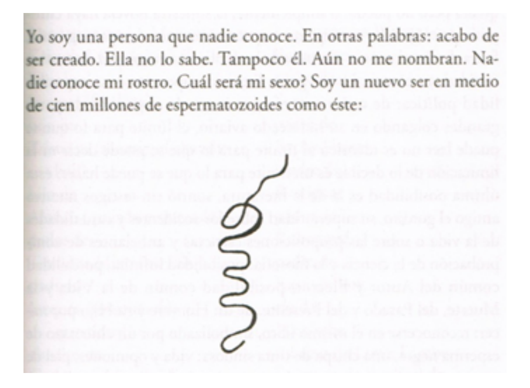
[10] Recuérdese los diagramas urdidos por Tristram que él ilustra a través de líneas sumamente irregulares, con tangentes, vueltas, círculos, picos y valles y mediante las letras A, B, C y D para referirse a las diferentes historias contadas hasta entonces. Ver Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, VI, xl, p. 256.

interrumpir la artillería del tío Toby detrás de bambalinas.[11] Por otro lado, en el novelista mexicano hay una equivalencia palpable: Cristóbal se dirige al lector como "Elector", dado el pacto que quiere establecer. El lector contribuye con el texto a partir de sumergirse y adentrarse en él, y de proseguir la secuencia novelística. Salvo el lenguaje del libro, la compleción de lo narrado estriba casi por entero en el lector. Si Cristóbal monologa consigo en reiteradas oportunidades y el diálogo se le dificulta, con quien sí puede establecer conversación es con el lector, cuando menos él como emisor y el otro como receptor. Si observamos los llamamientos del narrador en ese sentido notaremos poco a poco cómo la participación que demanda del lector se incrementa cada vez más y más, sin flaquear en modo alguno; hacia la mitad del volumen, nos ha suplicado no abandonarlo en su periplo novelado. Nos solicita, por ejemplo, proveerle el desenlace requerido al ofrecimiento carnal de Mamadoc hacia Robles Chacón, lo que tal vez propiciaría otra fecundación, pero él no se atreve a enunciar dicho lance a viva voz porque su novela nonata, como la califica, es tan nuestra como suya. Cerca del final, Cristóbal nos insta a colaborar con él una vez concluida nuestra lectura, ya cuando él haya nacido y abandone el paraíso intrauterino, a pesar de sentirse perdido y de estar en vías del olvido y la muerte, secuelas de venir al mundo. El énfasis en la asistencia del lector se expresa con tal porfía que Fuentes, en boca de Cristóbal, propone su novela o, mejor dicho, la lectura de ésta, como *ludectura*,[12] esto es, una lectura lúdica, en que las posibilidades de todos los participantes en ella puedan compararse unas con otras, tanto de autor como lector. En consecuencia, prosigue el feto, al concluir semejante lectura, el lector no sólo es receptor del mensaje sino que adquiere el papel de emisor y autor del texto. El ciclo se cumplimenta. Las conexiones entre las dos novelas abundan. Por ejemplo, en el humorista inglés el *corporal* Trim da un bastonazo en el aire. Para describir el movimiento, qué mejor método que valerse de una imagen ya que las palabras no ilustrarían la precisión del movimiento tal y como lo quiere Laurence Sterne, por lo tanto:[13]

[11] Ver L. Sterne, *op. cit.*, III, xviii, pp. 236-38.
[12] Ver C. Fuentes, *Cristóbal Nonato*, p. 150.
[13] L. Sterne, *op. cit.*, IX, iv, p. 426.


Whilst a man is free—cried the corporal, giving a flourish with his stick thus—

Aquel trazo en el aire inspiró al autor de *Cristóbal Nonato* para describir la forma del espermatozoide:[14]


Yo soy una persona que nadie conoce. En otras palabras: acabo de ser creado. Ella no lo sabe. Tampoco él. Aún no me nombran. Nadie conoce mi rostro. Cuál será mi sexo? Soy un nuevo ser en medio de cien millones de espermatozoides como éste:

Curiosamente la paginación coincide, si bien la edición de Everyman's Library que consultamos reduce los nueve volúmenes en tres. Varias de las afinidades entre los textos han sido estudiadas con pertinencia por Ilan Stavans, quien subraya que "ecos de *Tristram Shandy* aparecen en todos lados: hay crucigramas, diagramas; […] hay escritura a dos columnas, escalonada o piramidal".[15] Otras conexiones implican

[14] C. Fuentes, *Cristóbal Nonato*, p. 149.

[15] I. Stavans, "*Tristram Shandy*: regresa de nuevo", en *Quimera: Revista de Literatura*, pp. 50-51.

la utilización de mayúsculas, en renglón aparte y margen centrado, hay alteraciones ortográficas, cuando no neologismos, palabras y frases no separadas por espacios, voces de cuña arbitraria, caprichosa, empleo de otras lenguas, sobre todo del inglés y no sólo por influjo de Sterne (en cuya novela el griego, el latín y el francés se entrecruzan), sino para subrayar la influencia decisiva de Estados Unidos en la idiosincrasia de México. Verbigracia, los Jodiditos hablan en jergas mestizas (espanglés, angloñol y ánglatl). También debe indicarse algunas referencias ostensibles con *Tristram Shandy*: recuérdese que Ángel lee en el colegio Héroes del 82 esta novela de Laurence Sterne; se hace una alusión explícita de la célebre página negra sobre el párroco Yorick cuando el narrador Tristram es incapaz de describir la situación: "Pobre Tristram condolido con tu página negra: escríbase en ella el nombre que no tuviste, Trismegistus";[16] se menciona a un tal T. S. Shandy, especie de fusión del caballero sterneano y el poeta norteamericano Thomas Stearns [T. S.] Eliot; Cristóbal cataloga *Tristram Shandy* como fuente imprescindible al urdir una tabla comparativa de los Hijos de la Mancha y los Hijos de Waterloo; la función de Matamoros Moreno prácticamente es un eco del rol de Hafen Slawkenbergius,[17] el primero como autor delicuescente, negado de lleno ante la palabra y la voz literaria, cuyo texto implica la hoja en blanco de la página 122 y del cual tenemos noticia por mera estadística; el segundo como autor imaginario de una década literaria redactada en latín, uno de cuyos episodios se despliega en *Tristram Shandy* con amplitud, de manera bilingüe y a lo largo de varias páginas.[18] A ello se puede añadir la amalgama discursiva de la novela como género, muy dada en incorporar e incardinar otros discursos ya al citar, rememorar, hacer alusión a otros textos de género diverso o en introducir elementos intertextuales. Si en *Tristram Shandy* se hacen menciones recurrentes sobre Locke, Cervantes y Rabelais, en *Cristóbal Nonato* hay un Borges ficticio que es seducido por el personaje María Inez, alias Dolly, la cual se disfrazó de Miriam Hopkins en una puesta de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Es en la "Postdata" donde se encuentra una

[16] C. Fuentes, *Cristóbal Nonato*, p. 105.
[17] Ver F. Toda Iglesia, *op. cit.*, p. 813.
[18] Ver L. Sterne, "Slawkenbergii Fabella" (Slawkenbergius's Tale), en *op. cit.*, IV, pp. 1-35.

consideración capital sobre el influjo de Sterne en Fuentes. Al referirse a la propia novela *Cristóbal Nonato* se remarca lo siguiente:

> O mejor dicho, saliste de un movimiento caprichoso y ornamental —espermatozoide dibujado en el aire—, tienes tus orígenes en los giros de un bastón o palote de ciego de otra novela conceptista (no, el autor de tus días y noches no olvidó darle cuerda y recuerda para rato al reloj de tu libro de horas), comienzas tu sinfonía sin fin en los movimientos de batuta libérrima de otro novelóon [*sic*] titulado *Tristram Shandy*, tan presente en tu *nivola ab ovo*, Cristóbal, que merecerías apodarte Tristóbal Nonato. Con el movimiento del bastón del cabo Trim convertido casi en remolino de escriba Trimegisto [*sic*], con ese peculiar garabato y *Sternografía* [*sic*], digamos, se rubrica una concepción libre del libro y tiene quizá su acta de nacimiento una nueva novela más libre capaz de fijar lo efímero, de reproducir incluso la radiografía de un gesto.[19]

La novela de Fuentes, pues, eclosiona como parte de una extravagancia por el lenguaje abigarrado y declaradamente excesivo, cuya desproporción no soporta el texto en la dirección anhelada. De ahí, por ejemplo, tras desarrollar la noción de la *ludectura*, el propio Cristóbal reconoce que el "elector" se aburre con la lectura de esta novela. Como lector de Laurence Sterne, Carlos Fuentes no indica que su libro se ocasione a partir de una revisión cuidada del texto. Éste es en sí un maremágnum de juegos verbales, cuyos malabarismos sintácticos y su gramática amazacotada, sus *portmanteau words* como las llamaría Lewis Carroll, expulsan al lector, en vez de meterlo a la obra. Las digresiones de *Tristram Shandy*, por abundantes que se antojen, representan, en efecto, la columna vertebral del libro, vértebras y huesos incluidos. Se sostiene mediante las tangentes y las postergaciones aun cuando el absurdo transite episodios de peso, como se observa en el final del último volumen, en que el mozo Obadiah se inmiscuye en el Shandy Hall y tras hablar sobre su vaca, interrumpe el alegato filosófico de Walter Shandy, poco

[19] C. Fuentes, *Cristóbal Nonato*, p. 543.

después de la boda del hermano Toby, ante lo cual Yorick expresa que esta historia, la historia que la señora Shandy no entiende de qué trata, la historia sobre un gallo y un toro, es una de las mejores que hay. Malinchismos aparte, en Sterne hay fragmentos somnolientos, pero el equilibrio entre lo sobrante y lo necesario se matiza con soltura, merced de los capítulos casi siempre breves y concisos. En *Cristóbal Nonato* Fuentes continúa inmerso en el laboratorio experimental de la novela del Boom. Lo sustancial en este texto suyo es la apuesta por el lenguaje, su búsqueda, el desiderátum por articularlo, de ahí la "sternografía" a la que hace referencia el Carlos Fuentes ficticio de la posdata. Lo sustancial también estriba en la parodia, el humor y la ironía que hemos señalado en este trabajo. A toda luz puede afirmarse su afán de legitimación a partir de su propio ejercicio novelístico (en el epílogo se congratula de haber obtenido el Cervantes en una época comercialmente subyugada por *bestsellers* y novelas *light*), testimonio, por otro lado, de la asimilación de su lectura de uno de los escritores ingleses de mayor resonancia de todos los tiempos. Esta novela, así lo estimamos, es importante para la historia de la literatura mas no para la literatura como lo son las obras capitales de este gran escritor mexicano, *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura* y *Terra Nostra*, como en paralelo *Tristram Shandy* lo es para la literatura, aun cuando el doctor Samuel Johnson lo hubiese rechazado. Transcurridos dos años de la muerte de Carlos Fuentes y a tres siglos del natalicio de Laurence Sterne, cuando grandes figuras de la literatura latinoamericana como José Emilio Pacheco, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis han fallecido, nos queda escoliar y apostillar las obras, siempre como lectores dispuestos a complementarlas.

Bibliografía

ALDRIGE, A. Owen, "Ludic prose from Laurence Sterne to Carlos Fuentes", en Gerald Gillespie, Manfred Engel y Bernard Dieterle, eds., *Romantic Prose Fiction. A Comparative History of Literatures in European Languages*. Ámsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2008, pp. 655-64.

ANDERSON, Howard, "*Tristram Shandy* and the Reader's Imagination", en *PMLA*. Nueva York, Modern Language Association, octubre, 1971, vol. 86, núm. 5, pp. 966-73.

CRESPI, Raffaele, y Fabrizio Bertizzolo, "Law and Warfare in *The Life and Opinions of Tristram Shandy*" [en línea]. <http://www.tritramshandyweb.it/sezioni/novel/themes_motifs/legal/Warefare6.htm>. [Consulta: 1 de abril, 2014.]

FUENTES, Carlos, "Alfonso Reyes: Homenaje Nacional" [en línea]. México, INBA, 1981, p. 35. <http://www.alfonsoreyes.org/FuentesRecuerdo.htm>. [Consulta: 17 de enero, 2014.]

FUENTES, Carlos, *Aura*. México, Era, 2008

FUENTES, Carlos, *Cristóbal Nonato.* México, Alfaguara, 2008.

HARDIN, Michael, "Nativity and Nationhood: Laurence Sterne's *Tristram Shandy* and Carlos Fuentes's *Christopher Unborn* as Critiques of Empire", en Debra Taylor Bourdeau y Elizabeth Kraft, eds., *On Second Thought. Updating the Eighteenth-Century Text*. Newark, University of Delaware, 2007, pp. 174-93.

HARDIN, Michael. "The Language of the Fathers: The Conquering and Colonizing Tongue of *Cristóbal Nonato*", en *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*. Quito, CIESPAL, noviembre, 1996, vol. 25, núm. 2, pp. 30-43.

HUNTER, J. Paul, "Response as Reformation: *Tristram Shandy* and the Art of Interruption", en *Novel: A Forum on Fiction*. Durham, Duke University Press, invierno, 1971, vol. 4, núm. 2, pp. 132-46.

NORAT, Gisela, "Diálogo fraternal: *El cuarto mundo* de Diamela Eltit y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes", en *Chasqui: Revista

Latinoamericana de Comunicación. Quito, CIESPAL, vol. 23, núm. 2, 1994, pp. 74-85.

ORTEGA, Julio, "Carlos Fuentes: para recuperar la tradición de La Mancha", entrevista, en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, University of Pittsburgh, julio-diciembre, 1989, vol. 15, núms. 148-149, pp. 637-54.

POOT HERRERA, Sara, "*Cristóbal Nonato*, novela irreverente del descubrimiento", en *Literatura Mexicana*. México, UNAM, 1991, vol. 2, núm. 2, 463-70.

REYES, Alfonso, "La cena", en *Antología de Alfonso Reyes*. Introd. de Ernesto Mejía Sánchez. México, Promexa, 1979, pp. 13-20.

REYES-TANTINCLAUX, Leticia, "*Cristóbal Nonato*. ¿Descubrimiento o clausura del nuevo mundo?", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima / Berkeley, Tufts University / Latinoamericana Editores, 1989, semestre 2, año 15, núm. 30, pp. 99-104.

RIVERO-POTTER, Alicia, "Columbus' Legacy in *Cristóbal Nonato* by Carlos Fuentes", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Waterloo, Ontario, Asociación Canadiense de Hispanistas, invierno, 1996, vol. 20, núm. 2, pp. 305-25.

SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio, "Dying Mirrors, Medieval Moralists, and Tristram Shandies: The Literary Traditions of Fernando Del Paso's *Palinuro of Mexico*", en *Comparative Literature*. Durham, Duke University Press, 2008, vol. 60, núm. 2, pp. 142-63.

SNOW, Kathleen R., "Homunculus in Paracelsus, *Tristram Shandy*, and *Faust*", en *The Journal of English and Germanic Philology*. Illinois, University of Illinois Press, enero, 1980, vol. 79, núm. 1, pp. 67-74.

STAVANS, Ilan, "Carlos Fuentes and the Future", en *Science Fiction Studies*. Greencastle, DePauw University, noviembre, 1993, vol. 20, núm. 3, pp. 409-13.

STAVANS, Ilan, "Julián Ríos y la novela enciclopédica", en *Revista Hispánica Moderna*. Nueva York, Columbia University, diciembre, 1991, año 49, núm. 2, pp. 280-87.

STAVANS, Ilan, "*Tristram Shandy*: regresa de nuevo", en *Quimera: Revista de Literatura*. Barcelona, Literatura y Ciencia, 1987, núm. 68, pp. 50-51.

STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, vol. II. Ed. de Peter Conrad. Londres/Nueva York, Everyman's Library, 1929.

TODA IGLESIA, Fernando, "Influencia de Laurence Sterne en la Literatura Hispanoamericana Contemporánea", en *Philologia hispalensis*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1989, vol. 4, fasc. 2, pp. 811-16.

VILLORO, Juan, "La frontera de los ilegales", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, vol. 24, pp. 67-74.

VIU, Antonia, "Una poética para el encuentro entre historia y ficción", en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, abril, 2007, núm. 70, pp. 167-78.

La “no-mujer”: una perspectiva de género en *Tristram Shandy* y *Rayuela*

ALEJANDRA MARTÍNEZ VÁZQUEZ

Hablar de los roles e implicaciones de la figura femenina en *Tristram Shandy* es entrar a un tema fascinante que se ha abordado de modos diversos con énfasis en las limitaciones en carácter y participación de los personajes según su género, pero también en la postulación del “lector macho” y el “lector hembra”, concepto que después recuperará Julio Cortázar en *Rayuela*. Ya que la perspectiva de género es una bandera que abre debates por muchos flancos, resulta interesante abordar las vetas que genera en un recorrido al interior de *Tristram Shandy* y posteriormente, en el puente que se traza con la novela de Cortázar.

Para titular mi exposición usé el término *no-mujer*, y aunque estoy consciente de su ambigüedad, me pareció correcto por diversas razones, entre ellas incluso la propia vaguedad, a reserva de que, como suele suceder, el texto terminó encontrando veredas que ya no se ven incluidas en el título. Pero regresando al título detonante, me explico: una primera “negación” de la mujer en *Tristram Shandy* se da en términos cuantitativos, por una parte en la mayor aparición de los personajes masculinos; por otro, en la cantidad de éstos respecto a los femeninos. Los personajes masculinos son diez: Walter Shandy, tío Toby, Tristram Shandy, Yorick, el doctor Slop, Trim, Obadiah, Didius, Eugenio y Phutatorius; los femeninos son la tía Dinah, Elizabeth Shandy, Susannah, la viuda Wadman, Bridget, la partera Wood y Nannette. No obstante, son los primeros quienes dominan en presencia.

En segundo lugar, si nos aproximamos a desentrañar los rasgos en común de las mujeres que habitan la ficción de *Tristram Shandy*, el primer momento en que el narrador nos invita a criticar la actitud de un personaje es en su propia concepción, cuando en el pleno ardor del acto sexual, Elizabeth Shandy pregunta distraída a su esposo si olvidó dar cuerda a

su reloj. A esto atribuirá el narrador sus constantes lapsus discursivos y es la primera “culpa” abiertamente asignada a la figura femenina, entre muchas que vendrán, todas referentes a la tentación sexual y a la ligereza en el actuar. Pronto entendemos que todos los personajes de la novela son una representación estereotipada de actitudes de las que el autor seguramente quería burlarse a placer, pero especialmente los personajes femeninos se caracterizan por conservar ese dejo de indiferencia casquivana desde la perspectiva del narrador. Pareciera que toda profundidad posible en los personajes de mujeres, comenzando por Elizabeth Shandy, abandona la novela desde su inicio y deja en su lugar una estructura acartonada que sólo muestra su oposición sexual respecto de los hombres.

En tercer lugar, algo que ha saltado a la vista no sólo de los críticos, sino de cualquier lector que se enfrente con la novela es el constante y hasta irritante uso del doble sentido que se ha calificado de una vulgaridad notable, desde los “hobby-horses” de los personajes masculinos hasta la voracidad sexual de algunos personajes femeninos en el tono de farsa que tan bien le adivinamos a la narración desde el principio. Šárka Šmídová, en su estudio de tesis de 2012, *Gender Aspects in* Tristram Shandy, estudia las relaciones entre los personajes por su sexo y señala que la masculinidad de los varones se ve siempre afrentada ante el incluso involuntario poder sexual de las féminas, por lo que este vacío se llena con el lenguaje, único derrotero que no les ha sido arrebatado debido a la propia configuración narrativa en que el protagonista es el que toma las riendas de la historia.

Los giros sexuales, que no son desconocidos al lector pero que extrañan dado el cultismo del autor, podrían entonces ser vistos como defensa de la masculinidad, que ante la imposibilidad de someter en los actos, somete a través de la palabra. Como sucede en los albures y en todos los fenómenos lingüísticos de este estilo. Dice Šmídová:

> Sterne cuestiona los campos en los que, tradicionalmente, los varones reclaman su poder: retórica, ciencia, trabajo intelectual y sobre todo sexualidad... Estos héroes han probado impotencia tanto en lo referente al cuerpo como a la mente; sus teorías y fijaciones no tienen impacto

> probado en la realidad. Mientras el mundo de los personajes masculinos en TS es permanentemente puesto en ridículo por su impotencia, el mundo femenino (aunque constantemente invadido por los varones) provee, aun sin quererlo, fertilidad, creatividad y conexión real con la vida cotidiana (desde la partera hasta el chisme que tanto critica el narrador). Más aún, algunos de los personajes femeninos están provistos de una vívida y voraz sexualidad que parece aterrorizar a los hombres. Así, al poner en entredicho la tradicional posición de los hombres, sólo queda entonces la posibilidad de manipular el mundo mediante el poder del lenguaje.[1]

Todo esto explica el falocentrismo simbólico que puebla la novela. Tan palpable se vuelve así el estado de la cuestión y tan evidente la estructura deliberada de la no-mujer, que lo natural para el crítico es revertir el mirar hacia el cristal y afirmar que todos estos mecanismos aparentemente negadores de la figura femenina la revelan, por el contrario, imprescindible. La omisión no es tal cuando cada elemento afirmativo se sostiene en una ausencia que se vuelve soporte; la no-mujer es el mínimo porcentaje de apariciones, el arquetipo borrado y el vacío que llenan las referencias fálicas, pero también remite a la propia figura masculina. En términos estrictos, una no-mujer es un hombre. Y el círculo se cierra en el nivel ficcional relativo a los personajes y sus relaciones, que arrojan datos cuantitativos y cualitativos muy interesantes, sobre todo porque el asunto no termina aquí sino que trasciende a la propia estructura narrativa de la novela. Y es ahí donde se dan los diálogos más arriesgados e iluminadores, como espero mostrar a continuación.

El punto a considerar en esta exposición no es la cuota de género en *Tristram Shandy*, que no sólo es un concepto impertinente por su falta de referente en la época, sino que aun hoy representa una cuerda floja que fácilmente puede derivar en injusticias; la cuestión es observar de qué manera se configura el arquetipo femenino en dos niveles ficcionales que no resultan tan simples como podría parecer, justamente porque la novela despliega puentes entre figuras de personaje, narrador, autor y

[1] Šárka Šmídová, *Gender Aspects in* Tristram Shandy, p. 39. La traducción es mía.

lector que dan al texto una vigencia impresionante y, lo más curioso, parecen vacunarlo contra acusaciones de machismo y misoginia.

Aquí es donde podemos ver la segunda implicación de esta actitud a veces dispersa, a veces amenazante y a veces superficial de los personajes femeninos en la novela, ya que la figura arquetípica se sostiene también en el otro nivel ficcional que Sterne instaura desde el primer libro. Este narrador protagonista, con herencia de la picaresca pero con una técnica narrativa mucho más rica en posibilidades, tiene la encantadora ocurrencia de tipificar (en el capítulo veinte) a sus lectores en dos tipos: el *male-reader*, que no deja pasar ninguna pista y puede participar de las innovaciones que le propone la novela, y el *female-reader*, que será detectado (o detectada) por su falta de profundidad en el ejercicio lector, por su banal curiosidad, por su tendencia al chisme y por su resistencia a pactar con la exigencia de una narrativa distinta. En algún momento de este capítulo, el narrador hace explícito su deseo de que tanto hombres como mujeres puedan aprender, con estas innovaciones en la forma de contar historias, pensar y leer. Pero en el ínter, el lector hembra es atacado con evidente gozo por el narrador.

En su artículo “Retórica, política cultural y el lector-hembra en *Tristram Shandy*”, de 1992, Barbara M. Benedict ahonda a este respecto:

> La parodia de género de Sterne opera también para parodiar la forma específica en que las historias ‘para mujeres’ ganaban legitimidad: presentar la historia como la novelización de una experiencia individual […] En un lenguaje que va de lo legal a lo crítico, Tristram ataca no sólo la hipocresía sexual del lector, sino a la cultura de la lectura femenina […] expresada a través del inestable término *sentimental*. La sátira del gusto, los estándares, las demandas y la incursión de las mujeres en la cultura literaria masculina se ve reflejada primordialmente en las conversaciones que el lector sostiene con su lector-*madam* o lector hembra [que representa...] amenaza y corrupción del lenguaje en esa constante búsqueda de sentimentalismo.[2]

[2] Barbara M. Benedict, “Dear Madam: Rhetoric, Cultural Politics and the Female Reader in Sterne’s *Tristram Shandy*”, en *Studies in Philology*, pp. 485-98. La traducción es mía.

El lector hembra es pasivo, pero chismoso y curioso, y carece de la clase y la educación con la que se relaciona al buen lector, por lo que amenaza las posibles interpretaciones válidas que puedan hacerse de la literatura. El narrador Tristram, señala Benedict, revela esta ansiedad por detener a su lector *madam* cuando le niega el derecho de dar a su historia un valor moral y defiende, en cambio, los posibles significados que ésta puede tener más allá del sentimentalismo. Y también señala la malicia literaria de Sterne, la "autoridad paternal" de la obra, al delegar la "autoridad profesional" a su narrador, lo que permite abrir puntos de fuga y hace a la interpretación un reto en el sentido puro.

Es evidente que la novela tuvo éxito en su tiempo debido a muchos factores, entre ellos su irreverencia y su fuerte carga sexual. Desde el punto de vista sincrónico, funcionó el contradiscurso y la autosuficiencia en la irrupción de un lenguaje incómodo para más de uno. Pero visto diacrónicamente, sobre todo funciona el entramado narrativo que, como en el propio *Quijote*, vuelve a la lectura fuente de interpretaciones diversas, ensanchando las posibilidades del hecho literario más allá de épocas y geografías, y también dejando las bases de una tradición que sería valorada y retomada sobre todo por nuestros autores del llamado boom latinoamericano.

Tristram Shandy se publicó en 1759. Doscientos cuatro años después, en 1963, aparece *Rayuela,* de Julio Cortázar, una obra monumental que revolucionó paradigmas y rescató, junto con otros autores de esta época, técnicas narrativas como la de Cervantes en el *Quijote* y la de Sterne en *Tristram Shandy,* para explorarlas a límites muy interesantes. En *Rayuela,* Cortázar plantea una estética de recepción en voz del peculiar personaje llamado Morelli: "El libro debería ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginariamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban";[3] por lo tanto, dice Morelli, es preciso "hacer un lector cómplice, un camarada de camino" y sentencia que "el lector hembra se quedará con la fachada".[4] Y aquí aparece nueva-

[3] Julio Cortázar, *Rayuela*, p. 367.
[4] *Ibid.*, p. 368.

mente el lector hembra, que según los resultados preliminares de una búsqueda inicial en fuentes regulares, no había sido usado entre *Tristram Shandy* y *Rayuela*. Con sus ligeros retoques, el *female reader* de Sterne sobrevive a los siglos con la buena fortuna de instalarse en una de las obras más populares y respetadas de la literatura occidental. Veamos sus consecuencias.

Morelli ha sido considerado por algunos críticos el *alter ego* de Cortázar. Mariana L. Torres avanza más allá de esta afirmación y considera que Morelli no es una ficha más en el tablero, sino un escritor ficcionado que “interactúa con los lectores reales dándoles a conocer cuáles son las reglas que deben seguir aquellos lectores activos o “machos” que Cortázar necesita. Sólo así se cumple la idea acabada y el efecto que este autor persiguió”.[5] Es Morelli, entonces, un personaje que podría llamarse panfletario de las ideas cortazarianas, infiltrado por un desconfiado autor real que le encarga guiar al lector por senderos que él mismo considera de una complejidad extrema, como se demuestra desde la advertencia al lector y su tablero de juego. A estas alturas, es evidente que el aparente lector macho de *Rayuela* tiene grandes problemas para ser activo en una novela que le da tantas instrucciones explícitas a seguir.

Esto podría parecer una traducción simplista de un complejo juego narrativo propuesto por *Rayuela*, si no fuera porque el propio Cortázar lo defendió a capa y espada por mucho tiempo. Y aquí, en la postura pública del autor real, es donde se encuentra el fenómeno más interesante y la conexión más tangible con Sterne. Cortázar habló muchas veces sobre la participación activa de su lector e incluso hizo de ello tema en uno de sus más célebres cuentos, “Continuidad de los parques”, en el que el lector hembra es victimizado. En su *Rayuela* de 1963 pone en boca de Morelli el término *lector hembra* e instituye una premisa que nutre toda una postura en las estéticas de recepción gestadas desde entonces; pero pronto este término es atacado por el feminismo y Cortázar procura guardar silencio al respecto.

En una entrevista dada a Sara Castro-Klaren en 1978, Cortázar evade —a pregunta directa— describirse a sí mismo como lector macho y

[5] Mariana L. Torres, “Morelli, un escritor de otros lados”, en *Ómnibus*, s. p.

alude a que nunca ha tenido "actitudes agresivas relacionadas con la virilidad" al acercarse a la lectura y se deslinda de la clasificación diciendo simplemente de sí mismo que es un lector humilde:

> Te va a parecer quizá ingenuo y tonto, pero cuando yo abro un libro lo abro como puedo abrir un paquete de chocolate, o entrar en el cine, o llegar por primera vez a la cama de una mujer que deseo; es decir, es una sensación de esperanza, de felicidad anticipada, de que todo va a ser bello, de que todo va a ser hermoso. No tengo ninguna prevención previa.[6]

Hasta aquí, no hay prenda suelta sobre el lector hembra y la misoginia de *Rayuela*, y podría haber quedado así. Pero es en 1984 cuando el rastreo da frutos. Quizá cansado de los reproches, quizá realmente angustiado por haber dejado en herencia un término que luego adquirió tan mala fortuna, quizá queriendo conciliar ante un medio europeo en una actitud distinta, pero eso sí, con una asombrosa capacidad de autocrítica, Cortázar afirma:

> Yo creo que *Rayuela* es un libro machista. Es decir, dentro de la ignorancia, de la inocencia general con que ese libro fue escrito; es decir, inocencia en materia de historia, ignorancia del contexto histórico de mi época, prescindencia de la historia, y también prescindencia o ignorancia de nuestros principales defectos latinoamericanos, entre los cuales el machismo es uno de los más graves. Creo que es un problema del Tercer Mundo en general, y de América Latina en particular. Cuando escribí *Rayuela* yo era tan machista como cualquiera de los otros latinoamericanos. El sentido crítico de esto me ha venido después. Si lo hubiera tenido en ese momento, jamás hubiera utilizado la expresión 'lector hembra' para designar a un lector pasivo, y además fui muy duramente castigado por esto. Es el momento de hacer la verdadera autocrítica. Porque cuando empecé a recibir una correspondencia muy nutrida con respecto a *Rayuela*, descubrí que

[6] Sara Castro-Klaren, "Julio Cortázar, lector: conversación con Julio Cortázar", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 11-36.

> una gran mayoría de lectores eran mujeres. Eran mujeres que habían leído *Rayuela* con un gran sentido crítico, atacándola o reprobándola, pero de ninguna manera con una actitud pasiva. Eran lectoras, pero no tenían nada de hembras en el sentido peyorativo que el macho tradicional le da a la palabra *hembra*.[7]

Así, el autor real asume como propio el discurso de este personaje y revierte muchos presupuestos construidos justamente sobre la base de lo dicho por Cortázar, más que por *Rayuela*. Resulta curioso cómo el rígido arquetipo de lo femenino aparece en ambas obras, pero no funciona de la misma manera en ellas. En *Rayuela*, resulta evidente la concepción de la lectura como un acto participativo, pero monopolizada por el autor real, que con una clara intención didáctica para los "nuevos lectores latinoamericanos" escribe con mucha convicción sus "instrucciones para leer" y las justifica a través del personaje de Morelli, quien no puede insertarse en la ficción de Horacio Oliveira y la Maga porque su función es únicamente recordar al lector que debe ser un cómplice, un compadre, mas no una hembra sumisa. Tanto así, que el propio autor se ve obligado, veintiún años más tarde, a reflexionar sobre el machismo de su taxonomía del lector, asumiendo como suyo el discurso de su personaje de aquel entonces y aludiendo a su propia inconciencia sobre lo incorrecto políticamente de estos arquetipos, que hacen incluso leer a la Maga de otras maneras que ya han sido abordadas por lecturas con enfoque de género. Con su declaración, Cortázar "nos da permiso" de releer desde esta perspectiva, y además la obra lo confirma.

No obstante, y pese a la diferencia de época e idiosincrasia, a *Tristram Shandy* no puede acusársele de esta falta de malicia. El despliegue de elementos narrativos es un guiño quizá utilizado como defensa y como ocurrencia al estilo Cervantes, pero cumple la función de proteger al autor y lector reales. La satirización del acto de escribir y de leer permite abrir estos puentes que pueden resultar grotescos y polémicos, pero nunca ingenuos.

[7] Claudia Korol, "2004, modelo para armar", en *Rebelión*, s. p.

En *Tristram Shandy*, la *hembrización* del lector se pone en juego desde lo intratextual y se apoya en la construcción de los personajes, porque el propio narrador protagonista entra al ruedo y también sale lastimado, así como lastima a sus personajes femeninos o a su lector *madam*, de quienes se burla en diversas ocasiones; en *Rayuela*, el tono de solemnidad y la excesiva instrucción crean un efecto contrario: mientras que en la novela de Sterne el lector real puede ponerse "al tú por tú" con el narrador y deslindarse o aceptar el discurso sin miramientos, ya que no hay omnisciencia que lo amedrente, en la de Cortázar no existe esta protección hacia ambos lados y esto resulta en que una vertiente de interpretación pueda provocar que una lectora real se sienta ofendida porque el texto le reproduce el discurso machista que considera a las mujeres sólo aptas para ciertas labores y actitudes. Mandar a las mujeres a la cocina no es diferente de mandarlas a los textos que no les exigen esfuerzo, y así fue leída *Rayuela* por haber tomado el término de Sterne literalmente sin pensar en su contexto, y todavía más por el respaldo que en su momento le dio el autor real. Pero narrativamente, el juego es distinto: si *Tristram Shandy* lo lleva a sus últimas consecuencias, abriendo la puerta incluso al *autogol* y a la falta, *Rayuela* pone todo en juego menos los conceptos que monopoliza el narrador.

Por supuesto que la novela de Cortázar va más allá de esto y presenta una estructura importantísima en términos de apertura hacia nuevas lecturas, de desestructuración del lenguaje, de replanteamiento de límites entre géneros literarios y de puestas en abismo que desmontan dogmas aprendidos de siglos; lo único que parece estorbarle es justamente aquello de lo que su propio autor se deslindará después en un acto de autocrítica que resulta aún más loable después de la canonización absoluta de la obra y del éxito del arquetipo de la Maga que se ha convertido en uno de esos casos de personaje adoptado por un grupo de lectores, y hasta no lectores, por un aparente encanto que quizá debamos releer como lo hizo su propio autor. Ésta es una de las ocasiones en que el autor real da una clave imprescindible para la relectura del canon y la apreciación de la verdadera trayectoria literaria, y aunque es cierto que los discursos de autor sobre la propia obra no son enteramente de fiar,

cuando confirman lo que ya puede verse en la estructura literaria son un argumento más para comprobar la hipótesis.

Lo que muestro aquí es mi propia trayectoria en la investigación del tema de lo femenino en *Tristram Shandy*. El enfoque de género me llevó primero a los personajes, luego al lector hembra y después a la conexión con la obra de Cortázar, que resulta pertinente por muchos motivos y aun más porque ambos autores celebran centenarios estos años. Lo que he procurado es transitar lo más tersamente posible desde un primer nivel ficcional de *Tristram Shandy* hasta el despliegue metaficcional que continúa con la tradición del *Quijote* al anticipar, en la práctica, las categorías de lector / autor implícito, ficticio y real, permitiendo análisis más profundos que la simplicidad de acusar el texto de misógino y machista; esto, a su vez, ha trazado un puente espontáneo y natural con la *Rayuela* de Julio Cortázar y un mecanismo distinto, pues hay ahí una voz autoral que hace las veces de macho alfa, cuya mano mece la cuna de la estructura textual en una novela intrépida, pero llena de huellas del autor real en lo que a lectura y género se refiere. No obstante, me parece que el cierre del círculo con la maravillosa autocrítica de Cortázar y la cantidad de relecturas que esto abre hacia los dogmas, el canon intocable y los discursos pseudocríticos que tienden a ser más papistas que el Papa, pueden dejar mucho qué reflexionar.

Y en la comparación con *Tristram Shandy*, también nos permite la relectura de un texto importantísimo que al menos en el aspecto del espinoso tratamiento de la no-mujer sale mejor librado que *Rayuela*, porque quizá la regla de oro en la literatura es que mientras el texto teja sus propias redes independientes a lo extraliterario, adquirirá una consistencia atemporal y podrá enfrentar una crítica más fructífera. En estos dos tableros que hemos analizado, la no-mujer debe pedir permiso para entrar al juego porque así son las reglas, pero sólo en uno entra en igualdad de circunstancias. Curioso, que sea en el más antiguo.

Pero aún más curioso es que el autor moderno se haya permitido releer su propia obra y asumir este defecto de fabricación que deriva en la posibilidad de mirar a *Rayuela* como una novela con ciertos espacios de machismo. ¿No es que, al final, los puntos de vista crean al objeto y “casarse” con una idea predeterminada puede vedarnos el acceso a la

riqueza de otros pensamientos? De cualquier modo, y a reserva de seguir profundizando en este tema, me parece esperanzador en el mejor de los sentidos el encontrar cauces para enlazar dos obras tan importantes y abrir el diálogo entre ellas y a través de ellas, con el único objeto de desmontar los dogmas de la representación femenina en la literatura, pero también de las estructuras literarias, mediante ese riesgo encantador que es y será siempre la lectura, así, sin género.

Bibliografía

BENEDICT, Barbara M., “Dear Madam: Rhetoric, Cultural Politics and the Female Reader in Sterne’s *Tristram Shandy*”, en *Studies in Philology* [en línea / JSTOR]. Chapel Hill, University of North Carolina Press, otoño, 1992, vol. 89, núm, 4, pp. 485-98. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/4174438?uid=3738664&uid=2&uid=4&sid=21104441215343>. [Consulta: 26 de febrero, 2016.]

CASTRO-KLAREN, Sara, “Julio Cortázar, lector: conversación con Julio Cortázar”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2011), octubre-diciembre, 1980, núm. 364-366, pp. 11-36. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/julio-cortazar-lector-conversacion-con-julio-cortazar/>. [Consulta: 26 de febrero, 2016.]

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*. México, Promexa, 1979.

KOROL, Claudia, “2004, modelo para armar”, *Rebelión* [en línea], Cátedra Ernesto Che Guevara. Argentina, 21 de febrero, 2004. <http://www.rebelion.org/hemeroteca/argentina/040221korol.htm>. [Consulta: 29 de febrero, 2016.]

ŠMÍDOVÁ, Šárka, *Gender Aspects in* Tristram Shandy [en línea]. República Checa, Brno, 2012. Tesis, Masaryk University, Faculty of Education. <http://is.muni.cz/th/361833/pedf_b/BT_Tristramfinal.pdf>. [Consulta: 26 de febrero, 2016.]

STERNE, Laurence, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Trad. de Javier Marías. España, Alfaguara, 2011.

TORRES, Mariana L., “Morelli, un escritor de otros lados”, en *Ómnibus* [en línea]. Granada, España, La Mirada Malva, marzo, 2006, año 2, núm. 8. <http://www.omni-bus.com/n8/morelli.html>. [Consulta: 26 de febrero, 2016.]

Trasvasar a Sterne: el *Viaje Sentimental* que emprendió Alfonso Reyes

MARTHA CELIS

La travesía en la que se embarcó Reyes al enfrentarse a la obra de Sterne no fue nada sencilla, en palabras del traductor. Durante sus años de exilio en España, Alfonso Reyes tradujo *Viaje sentimental por Francia e Italia* de Sterne para la editorial Calpe. En un periodo de apenas tres años, y por encargo de la misma casa editora, Reyes tradujo *La Sala No. 6* de Chéjov en 1919 y *Olalla* de Stevenson en 1922. Herón Martínez, crítico de Reyes, analiza en su estudio diferentes aspectos de la figura de don Alfonso en su relación con la traducción: en primer término, como un destacado teórico de la traducción, pionero en nuestro país en la reflexión sobre la disciplina; en segundo lugar, como crítico de traducciones, en diversos artículos de carácter periodístico y, particularmente, en *Mallarmé entre nosotros*, obra en la que conjuga estos dos primeros aspectos; en tercero, como promotor de traducciones, principalmente en los orígenes del Fondo de Cultura Económica, y, por último, como traductor de más de una docena de obras, la mayor parte de ellas de carácter literario realizadas por encargo, así como de poemas desde diversas lenguas, compilados en su mayoría en la antología de traducciones de poesía *El surco y la brasa* de Montes de Oca.[1]

El *Viaje sentimental* apareció por primera vez en la Colección Universal, dirigida por Manuel García Morente, cuyos primeros cuatro números son precisamente la traducción de Alfonso Reyes del *Poema del Mío Cid*, tan encomiada por don Ramón Menéndez Pidal. Llama la

[1] Herón Pérez Martínez, "Alfonso Reyes y la traducción en México", en *Relaciones*, pp. 27-74. Ver también Alfonso Reyes, "Mallarmé entre nosotros", en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. XXV.

atención la publicidad a la Colección que aparece al interior de los mismos volúmenes, donde afirman que sus ediciones de autores españoles eran realizadas por "eminentes filólogos", entre los que naturalmente contamos a Reyes, con su traducción del *Mío Cid* y con una edición de *Los pechos privilegiados* de Juan Ruiz de Alarcón. En estas mismas páginas finales, la Colección se jacta de contar con "reputados escritores" para realizar sus traducciones "fidelísimas y correctas" con "extremado celo", así como de la "extraordinaria baratura" de sus volúmenes, lo cual constituyó, en sus propias palabras, "un esfuerzo editorial nunca realizado en España".[2] Podemos entonces imaginar la enorme difusión de los ejemplares de la colección inaugurada con la traducción de Reyes (analizar la recepción desde el punto de vista cualitativo o cuantitativo sería material de otra investigación) y de ahí, del *Viaje Sentimental* en toda España y, por lo tanto, suponer un renovado interés en la obra de Sterne entre el público de la época.

Por otra parte, en su ensayo denominado "De la traducción" (obra por demás disfrutable y amena, notable por la vastedad de los temas que trata, dentro de su concisión), Reyes señala las dificultades con las que se topó al traducir a Sterne: "En *Los dos caminos* he contado cierta charla con Wells, a quien expliqué cómo, contra lo que él sospechaba, me había resultado más difícil reducir al español a Sterne que a Chesterton, porque para aquél no encontraba yo el molde hecho, y para éste me lo daba nuestra prosa del Siglo de Oro: conceptismo, antítesis, paradoja".[3] Al inicio de esta misma obra, Reyes, recordando sus fraternales discusiones literarias con Pedro Henríquez Ureña, afirma: "Yo apenas comenzaba a hacer mi herramienta; me cohibía el purismo, y era partidario de cierta discreta castellanización. El paladar, no hecho, todavía se negaba a tomar el gusto a ciertos desvíos que parecen devolver a las lenguas viejas algo de su acre verdor".[4] Como podremos ver en el

[2] Todas estas citas textuales provienen de las páginas comerciales incluidas al final de cada volumen de la Colección Universal en las que se da publicidad a las particularidades de dicha colección.

[3] A. Reyes, "De la traducción", en "La experiencia literaria", en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. XIV, p. 147.

4 *Ibid.*, pp. 143-44.

cotejo de las distintas versiones, el afán de Reyes por acercar el texto al lector más que al autor, en ocasiones va más allá de esa "discreta castellanización", en particular en los fragmentos de mayor oralidad.

Reyes deja testimonio de su proceso traductor no solo en sus obras teóricas como "De la traducción" y *Mallarmé entre nosotros*, sino también en artículos de naturaleza diversa así como en su correspondencia con colegas y amigos. Ya se mencionó que la mayor parte de la labor traductora de Reyes se realizó por encargo durante sus años de exilio en España. Así, en la época en la que traduce a Sterne y *El hombre que fue jueves* de Chesterton, don Alfonso escribe a Julio Torri: "Estoy detrás de una mesa con faldas, bajo la cual hay un brasero encendido; sobre ella, mil diccionarios. Estoy uncido a una traducción por un mes".[5] Por otra parte, al revisar la correspondencia que el regiomontano intercambiara con Genaro Estrada, se escucha a Reyes confesar, al escribir a su colega en preparación para un examen dentro de los requerimientos del cuerpo diplomático "Y tampoco olviden que he traducido del inglés, no sé a quién decir sobre todo, si a Chesterton o a Sterne". Puede verse con esto que Reyes veía que no había poco mérito en haber abordado la traducción de la obra de ambos autores ingleses. No en vano reconoce Adolfo Castañón que "las traducciones más nobles y notables salidas de la pluma empuñada por Alfonso Reyes fueron las del inglés".[6]

Del empeñoso cuidado que el traductor dedica a su obra de creación son testigos, por ejemplo, las correcciones marginales al prólogo de su traducción, en el que el nombre del personaje de la señora Draper aparece, por una curiosa errata como *Mr*. Draper, prestándose este equívoco a que el lector de la época, y sobre todo el lector actual ponga en tela de juicio las preferencias del buen Yorick. Reyes, consciente de la errata, pone sobre aviso al avezado lector en una nota al pie en su ensayo "De la traducción": "En la traducción del *Viaje sentimental*, de Sterne, edición Calpe, Biblioteca Universal, me afearon el prólogo con deplorables erratas: 'Smelfurgus' por 'Smelfungus'; y lo peor es que, en varios

[5] Julio Torri, *Epistolario*, p. 127.

[6] Adolfo Castañón, "Alfonso Reyes y la traducción", en *Revista de la Universidad de México*, p. 97.

lugares, se habla de 'Mr. Draper', en vez de 'Mrs. Draper', con quien Sterne tuvo amores".[7]

En el estudio antes mencionado, Herón Martínez señala que "En 1919 aparecería su traducción —hecha del francés— al *Viaje sentimental por Francia e Italia*, de L. Sterne". Respecto a la afirmación de que la traducción fuera "hecha del francés" cabe señalar que entre los miles de libros pertenecientes a Reyes conservados en la Capilla Alfonsina sólo se encuentra su propia traducción y la traducción francesa (sin crédito de traducción, probablemente basada en la hecha por Joseph Pierre Frénais en 1769),[8] en edición publicada por Froment y Berquet en 1826 bajo el título de *Voyage sentimental de Sterne (traduit de l'Anglais)*, no así el original en inglés, como ocurre con todas las obras de Chesterton que tradujo en esa época, así como con *Olalla*, publicado en el mismo volumen que la traducción de Sterne. Este hecho podría apoyar la hipótesis de Martínez. Sin embargo, en *Historia documental de mis libros* Reyes niega que la traducción hubiera sido indirecta: "allí [en 'De la traducción'] he explicado también ante una objeción que se me hizo, que la abreviatura 'p…ss', puesta por Sterne en lugar de un verbo francés [*pisser*], no se debe a que yo haya traducido a Sterne sobre una traducción francesa, sino que así, con referencia al francés (puesto que se trataba de un viaje por Francia y de una dama francesa) lo puso Sterne dentro de su contexto inglés".[9] Podría suponerse entonces que el original inglés se hubiera perdido en uno de sus numerosos viajes. Por

[7] A. Reyes, "De la traducción", en *op. cit.*, p. 147.

[8] En la traducción al francés, fechada en 1826, que se conserva en la Capilla Alfonsina, Biblioteca Universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), no aparece ningún crédito de traductor. La traducción al francés atribuida a Frénais es una de las muchas que se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia (BNF). La primera edición es de 1769; para este trabajo se consultó una edición digitalizada de 1797, identificada como "Nouvelle edition", misma que se publicó por primera vez en 1784 según el catálogo de la BNF. Al hacer el cotejo de ambas (la conservada en la biblioteca de la UANL, sin crédito de traductor, y la de 1797 de Frénais), aunque no es exactamente la misma versión, deja ver claramente que se trata de la misma traducción, muy posiblemente versión corregida una de la otra. Las diferencias en el capítulo que se cotejó son numerosas; destacan entre ellas las formas de tratamiento y una normalización distinta en cuanto a las reglas de puntuación.

[9] A. Reyes, "Historia documental de mis libros", en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. XXIV, p. 253.

otra parte, la correspondencia que se conserva entre Reyes y Manuel García Morente, director de la Colección Universal de Calpe, es por desgracia escasa (a diferencia del extensísimo epistolario que Reyes cruzara con el otro editor que publica repetidamente sus traducciones, Rafael Calleja) por lo que no arroja mayor luz sobre la cuestión de si la traducción se hizo directamente del texto original en inglés o a partir de la versión francesa. Vale la pena entonces hacer un primer cotejo de algunos fragmentos de los tres textos: el original de Sterne en inglés, la traducción francesa de 1826, y la traducción de Reyes al español de 1919 para encontrar rastros que nos permitan hacer algunas inferencias al respecto.

Para el cotejo se utilizó el episodio titulado "El pulso", donde Yorick, el protagonista, describe la visita a una sastrería y el modo en que, inocentemente como es su costumbre, tiene un acercamiento con la dueña del taller. Teóricos de la traducción considerados fundacionales como Vázquez Ayora al igual que estudiosos actuales como Shoshana Blum Kulka han señalado cómo la amplificación y la explicitación constituyen una tendencia constante en el proceso traductor[10] —muchas veces se da por hecho un estimado de un 20 % más en la lengua meta. Esto es especialmente cierto cuando la lengua fuente es más paratáctica y la lengua meta es más hipotáctica, es decir, que tiende más a la subordinación, como es el caso del español. Sin embargo, una simple comparación cuantitativa de las tres versiones de este episodio nos permite ver que la versión de Reyes es un 10 % más corta que el original (899 palabras del original, 812 de la versión española y 852 de la francesa). Veamos algunos ejemplos:[11]

> Hail ye small sweet courtesies of life, for smooth do ye make the road of it! Like grace and beauty which beget inclinations to love at first sight; 'tis ye who open this door and let the stranger in.

[10] Shoshana Blum-Kulka, "Shifts of Cohesion and Coherence in Translation", en Lawrence Venuti, ed., *The Translation Studies Reader*, p. 302. Ver también, Gerardo Vázquez-Ayora, *Introducción a la traductología: curso básico de traducción* (1977).

[11] Los subrayados de énfasis son míos. Las ediciones utilizadas de esta obra de Laurence Sterne son *A Sentimental Voyage Through France and Italy by Mr. Yorick* (2001), *Viaje sentimental* (1919), y *Voyage sentimental* (1826).

> Gracias os sean dadas, pequeñas y dulces cortesías de la vida, que así suavizáis las asperezas de la senda! La gracia y la belleza inspiran a primera vista un súbito amor, y vosotras abrís la puerta y dejáis entrar al extranjero.

> Les petites douceurs de la vie en rendent le chemin plus uni et plus agréable. Les grâces, la beauté, disposent à l'amour; elles ouvrent la porte de son temple, et on y entre insensiblement.

En el fragmento con que inicia el capítulo, puede observarse cómo la traducción al francés construye una simple oración declarativa en lugar de una exclamativa, que incluso conlleva una cierta función apelativa en el original. En la versión de Reyes, por otra parte, puede apreciarse que la semejanza semántica y sintáctica es mucho mayor con el original que con la versión francesa; esto mismo puede verse también con la presencia de la frase nominal "el extranjero" por "the stranger", mientras que en francés se traduce como el comodín *on*.

> I had given a cast with my eye into half a dozen shops as I came along in search of a face not likely to be disordered by such an interruption; till at last, this hitting my fancy, I had walked in.
>
> She was working a pair of ruffles as she sat in a low chair on the far side of the shop facing the door—
>
> —*Tres volentieres*; [*sic*.] most willingly, said she, [...]—you must turn first to your left hand—*mais prenez guarde* [*sic*.]—there are two turns; and be so good as to take the second.

> Antes de atreverme a abordar a nadie, ya había yo examinado varias tiendas buscando la fisonomía que, aparentemente, era más capaz de resistir mi intrusión sin inmutarse. La señora con quien al fin me atreví, porque me pareció la más adecuada, estaba sentada en una silla de costura, en el fondo de la tienda y frente a la puerta, ajustando unas mangas de vuelo.
>
> —*Très volontiers* —me contestó.

> […] —Vuelve usted por allí —me dijo—, primero a la izquierda; pero cuidado, prenez garde, porque hay dos calles casi juntas; usted hará el favor de entrar por la segunda.

> J'avais jeté les yeux dans cinq ou six boutiques pour chercher une figure qui ne se renfrognerait pas en lui faisant cette question. Celle-ci me plut et j'entrai.
>
> Elle était assise sur une chaise basse dans le fond de la boutique, en face de la porte, et brodait des manchettes.
>
> Très volontiers, dit-elle […] — il faut d'abord tourner à votre gauche… Mais prenez garde… il y a deux rues ; c'est la seconde.

Más adelante en el capítulo puede encontrarse un claro ejemplo de una de las estrategias traductoras empleadas con mayor frecuencia por Reyes: la compensación. Para compensar la explicitación, el traductor hace desaparecer la precisión innecesaria en cuanto a la cantidad de tiendas por las que Yorick pasa antes de atreverse a entrar. Este fragmento es particularmente significativo porque además de ofrecer otro ejemplo de compensación entre el *most willingly* y el "cuidado", también confirma la afirmación de Reyes (quien niega haber hecho una traducción indirecta del francés como señala Herón Pérez) acerca de que el texto se haya salpicado, como es bien sabido, de frases en francés para estar más acorde con el gusto de la época de Sterne, justificado por el hecho de que Yorick viaja por el país galo.[12]

> I had not got ten paces from the door, before I found I had forgot <u>every tittle of what she had said</u> […]—Is it possible! said she, half laughing. —'Tis very possible, replied I, when a man is thinking more of a woman, than of her good advice.
>
> As this was the real truth—she took it, as every woman takes <u>a matter of right</u>, with a slight courtesy [*sic*].

[12] Llama la atención que Reyes haya decidido rectificar los errores de ortografía en algunas de las frases en francés incluidas por Sterne, quizá ante la imposibilidad de hacer las aclaraciones pertinentes en notas o en un prólogo de traductor.

> No bien había yo andado diez pasos cuando me di cuenta de que se me había olvidado todo**.** […]
>
> —Pero ¿es posible? —y se echó a reír.
>
> —¡Y cómo si lo es! —dije yo—. Y más cuando se cuida uno más de la persona que de sus buenos consejos.
>
> Ésta era la verdad. Y ella la aceptó con una ligera inclinación, como aceptan siempre las mujeres algún pequeño requiebro a que se creen con derecho.

> Je n'étais pas à dix pas de sa porte que j'avais oublié tout ce qu'elle m'avait dit. […]
>
> Est-il possible? dit-elle en souriant. Cela est très possible, et cela arrive toujours quand on fait moins d'attention aux avis que l'on reçoit qu'à la personne qui les donne.
>
> Ce que je disais était vrai, et elle le prit comme toutes les femmes prennent les choses qui leur sont dues. Elle me fit une légère révérence.

En el ejemplo anterior puede verse cómo Reyes simplifica la frase perdiendo la especificidad e incluso la referencia bíblica de la palabra *tittle* (ni una jota ni una tilde); *tittle* es el puntito de la letra *i*, o cualquier marca diminuta para buscar acercar el texto al lector haciéndolo más legible; sin embargo, Reyes compensa esta pérdida sólo unas líneas después donde elabora una frase de gran musicalidad como equivalente de un simple *a matter of right*. Como puede verse, muchas veces el traductor opta por una compensación retórica en lugar de una de naturaleza semántica.

> —*Attendez*! said she, laying her hand upon my arm to detain me, whilst she called a lad out of the back-shop to get ready a parcel of gloves. I am just going to send him, said she, with a packet into that quarter, and if you will have the complaisance to step in, it will be ready in a moment, and he shall attend you to the place. —
>
> So I walk'd in with her to the far side of the shop, and taking

up the ruffle in my hand which she laid upon the chair, as if I had a mind to sit, she sat down herself in her low chair, and I instantly sat myself down besides her.

—He will be ready, Monsieur, said she, in a moment—And in that moment, replied I, most willingly would I say something very civil to you for all these courtesies.

—Espere usted —me dijo entonces, poniéndome la mano en el hombro para detenerme, mientras llamaba a un muchacho que estaba en el interior de la tienda aderezando unos guantes—. Precisamente este chico tiene que ir por aquel barrio a llevar un paquete, y si tiene usted la bondad de esperarlo un poco, no tardará en salir y lo acompañará a usted.

Entré en la tienda y tomando la labor que acababa de abandonar sobre la silla, como para sentarme, me senté, en efecto, a su lado en cuanto vi que ella se sentaba en la silla baja.

—Estará listo en un momento, monsieur.

—Y este momento lo aprovecharé yo gustoso para dar a usted las gracias por sus finas atenciones.

Attendez, me dit-elle en mettant sa main sur mon bras pour me retenir, je vais envoyer un garçon dans ce quartier-là porter un paquet ; si vous voulez avoir la complaisance d'entrer, il sera prêt dans un moment, et il vous accompagnera jusqu'à l'endroit même. Elle cria à son garçon, qui était dans l'arriére-boutique, de se dépêcher, et j'entrai avec elle. Je levai de dessus la chaise, où elle les avait mises, les manchettes qu'elle brodait, dans l'intention de m'y asseoir ; elle s'assit elle-même sur une chaise basse, et je me mis aussitôt à côté d'elle.

Il sera prêt dans un moment, monsieur, dit-elle… Et, pendant ce moment je voudrais, moi, vous dire combien je suis sensible à toutes vos politesses.

Este fragmento ofrece una prueba más de que Reyes evidentemente sí contaba con el original inglés en el momento de cumplir con el encargo de la traducción: puede observarse con claridad cómo la versión francesa reformula todo el fragmento de manera muy libre.[13] Como podría esperarse, la traducción de Reyes se ciñe a lo propuesto por el original sin contemplar la posibilidad de dicha reformulación.

> —Would to heaven! my dear Eugenius, thou hadst passed by, and beheld me sitting in my black coat, and in my lack-a-day-sical manner, counting the throbs of it, one by one, with as much true devotion as if I had been watching the critical ebb or flow of her fever—How wouldst thou have laugh'd and moralized upon my new profession!—and thou shouldst have laugh'd and moralized on—Trust me, my dear Eugenius, I should have said, "there are worse occupations in this world than feeling a woman's pulse".

> ¡Mi querido Eugenio! Si hubieras pasado por allí en aquel momento me habrías visto gravemente sentado, con mi casaca negra y ocupadísimo en contar los latidos del pulso de aquella mujer, uno por uno, con tanta atención como si estuviera yo esperando la hora crítica del flujo o reflujo de la fiebre. ¡Cuánto te hubieras reído! ¡Qué cosas no hubieras dicho al verme en mi nueva profesión! Pero, créeme, yo te hubiera dejado reír, y hablar a tu antojo, y sólo te hubiera hecho notar que en este mundo hay cosas peores que tomarle el pulso a una mujer.

> Que ne passiez-vous en ce moment, mon cher ami ! vous m'auriez-vu en habit noir, et dans une attitude grave, aussi attentivement occupé à compter les battements de son pouls, que si j'eusse guetté le retour du flux et du reflux de la fièvre. Vous auriez ri, mais peut-être, aussi m'auriez-vous moralisé… Eh bien ! je vous aurais laissé rire sans

[13] La versión de Frénais de 1769 se aleja aún más del original, llegando incluso a ponerle nombre al ayudante de la griseta, inventando toda una línea de diálogo inexistente en el original ("Allons donc, François! —dit-elle. —Ne vous impatientez pas, je vous prie […]"), probablemente para darle mayor cercanía al lector con una mayor carga de oralidad. Resulta entonces aún más evidente que, de haber consultado Reyes la traducción francesa, haya sido precisamente la versión que se encuentra en la Capilla Alfonsina.

> m'inquiéter de vos sermons. Croyez-moi, mon cher censeur, il y a de bien plus mauvaises occupations dans le monde que celle de tâter le pouls d'une femme…

Sin embargo, como se ve en estos últimos ejemplos, podría suponerse que Reyes sí haya tenido la versión francesa a su disposición para posibles consultas, aunque es claro que no tradujo a partir de ella; este mismo fenómeno se percibe también con frecuencia en las traducciones de Chesterton, por lo que tal vez pudiera identificarse como una estrategia frecuente del traductor. Aquí el término pudiera ser *preocupadísimo* más que *ocupadísimo*. El superlativo contribuye a la comicidad del fragmento. *Attentivement ocuppé* no puede deducirse de *lackadaisical*, que por cierto constituye el primer uso histórico de la palabra, cuyo significado actual es 'laxo', 'lánguido', mientras que en ese tiempo significaba más bien 'sentimental': *lack-a-day* (¡qué desgracia!). Del mismo modo, la repetición de *laughed and moralized* se pierde y la traducción al español es sintácticamente mucho más cercana a la versión francesa. Sin embargo, Reyes, a pesar de que la compensación ya existe en el uso de las dos frases verbales y aún más en su versión con el empleo de dos oraciones exclamativas independientes, procura todavía una mayor compensación con el empleo de una oración coordinada en la que recupera los mismos campos semánticos del *laughed and moralized* original en lugar del simple *I should have said*.

Como conclusión podemos decir que la traducción al español hecha por Alfonso Reyes en 1919 resulta mucho más legible y comprensible para el lector actual que el original de Sterne, quizá debido a los 150 años que separan ambas versiones, pero sin duda también gracias a los esfuerzos del escritor regiomontano por acercar el texto al lector, siguiendo la afirmación, que él tan bien conocía, de uno de los primeros teóricos modernos de la traducción, a la que hace referencia en su ensayo publicado en *La experiencia literaria*: "Andamos rondando el dilema de Schleiermacher: o ir hacia la lengua extranjera o atraerla hacia la lengua propia. Si ya la expresión de nuestros pensamientos en nuestra habla es cosa indecisa y aproximada, el traducir, el pasar de

una lengua a otra, es tarea todavía más equívoca”.[14] Llama la atención la postura humilde de Reyes ante la complejidad de la labor traductora. Las largas e incontables horas de trabajo durante semanas —a las que hacía referencia en las cartas a sus amigos y colegas—, y en las que luchaba con el tremendo frío del invierno español del exilio rodeado de diccionarios se ven reflejadas en el producto de esa traducción: una versión tremendamente disfrutable gracias a sus esfuerzos por alcanzar la naturalización del texto traducido, es decir, gracias a esa “discreta castellanización”.

[14] A. Reyes, “De la traducción”, en *op. cit.*, p. 145.

Bibliografía

BLUM-KULKA , Shoshana, "Shifts of Cohesion and Coherence in Translation", en Lawrence Venuti, ed., *The Translation Studies Reader*. Londres, Routledge, 2004.

CASTAÑÓN, Adolfo, "Alfonso Reyes y la traducción", en *Revista de la Universidad de México*. México, UNAM, noviembre, 2011, núm. 93, pp. 97-98.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, "Alfonso Reyes y la traducción en México", en *Relaciones*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1993, vol. 14, núm. 56, pp. 27-74.

REYES, Alfonso, "De la traducción", en "La experiencia literaria", en *Obras completas de Alfonso Reyes. XIV. La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales*. 2a reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1997. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, "El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria", en *Obras completas de Alfonso Reyes, XV. El deslinde, Apuntes para la teoría literaria.* México, Fondo de Cultura Económica, 1963. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, "Historia documental de mis libros", en *Obras completas de Alfonso Reyes. XXIV. Oración del 9 de febrero, Memoria a la facultad, Tres cartas y dos sonetos, Berkeleyana, Cuando creí morir, Historia documental de mis libros, Parentalia, Albores, Páginas adicionales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, "Mallarmé entre nosotros", en *Obras completas de Alfonso Reyes. XXV. Culto a Malarmé, El "Polifermo sin lágrimas", Memorias de cocina y bodega, Resumen de la literatura mexicana (siglos XVI-XIX), Los nuevos caminos de la lingüística, Nuestra lengua, Dante y la ciencia de su época*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

REYES, Alfonso, "Prólogo", en *"La* Ilíada *de Homero"*, en *Obras completas de Alfonso Reyes. XIX. Los poemas homéricos, La Ilíada,*

La afición de Grecia. México, Fondo de Cultura Económica, 1968. (Letras mexicanas)

STERNE, Laurence, *A Sentimental Voyage Through France and Italy by Mr. Yorick*. Introd. y nn. de Paul Goring. Londres, Penguin, 2001. (Basado en la edición de 1768.)

STERNE, Laurence, *Viaje sentimental por Francia e Italia*. Trad. de Alfonso Reyes. Madrid, Calpe, 1919.

STERNE, Laurence, *Voyage sentimental*. París, Charles Froment, 1826. (Sin crédito de traducción.)

TORRI, Julio, *Epistolario*. Ed. de Serge Zaïtzeff. México, UNAM, 1995.

VÁZQUEZ-AYORA, Gerardo, *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington, Universidad de Georgetown, 1977.

ZAÏTZEFF, Serge, ed., *Con leal franqueza: correspondencia entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada*. México, El Colegio Nacional, 1992.

De centauros a quimeras: Alfonso Reyes traduce a Sterne

RAÚL CRUZ VILLANUEVA

Los inadaptados son los motores de la sociedad

Alfonso Reyes, "Los desaparecidos"

Only themselves understand themselves and the like of themselves,
As souls only understand souls.

Walt Whitman, "Perfections"

¿Quién traduce qué?

"Si [el gusto,] este elemento de creación, incomunicable y difícil de legislar, no entrara en juego, la traducción no hubiera tentado nunca a los grandes escritores".[1] Y es que no es sólo cosa de gusto y de juego lo que llama a los grandes escritores a mirarse en, como Reyes escribe, el espejo de la traducción: es el espejo mismo, el riesgo a reconocerse dentro del otro y ser *en* otro. Si alguien tiene currículum para hablar sobre las tentaciones de la traducción es Alfonso Reyes; entre todos sus tomos de la *Obra completa*, sus diarios, sus epistolarios y con todo lo que conforma la leyenda y el mármol de su monumento se podría compilar una teoría sobre la traducción que unifique su muy disperso y ecléctico trabajo, pues nada tiene que ver la forma en que traduce a Sterne o Mallarmé con la forma en la que aborda la *Ilíada*; siendo objetivos, no es el plan ni la intención de este texto, reunir el "cómo traducir" al

[1] Alfonso Reyes, "De la traducción", en "La experiencia literaria", en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. XIV. p. 142. Todas las citas de Reyes están tomadas de esta edición del Fondo de Cultura Económica, según se enlista en la bibliografía. En lo sucesivo sólo se indicará el volumen y el número de página.

estilo Alfonsino, pues podría ser una empresa de tontos debido a que si algo unifica la obra de Alfonso Reyes es justamente su capacidad de "promiscuar / en literatura".[2]

Una teoría alfonsina de la traducción aplicable a su trabajo de 1919, *El viaje sentimental por Francia e Italia* de Laurence Sterne, sería algo tanto agotador como inútil; por ello este trabajo tendrá que ir por otro lado: consistirá en encontrar los caminos, las redes y los trazos que parten desde y hacia un texto de 1767 escrito por un párroco irlandés, y desde y hacia la traducción, en 1919, de un mexicano en España, exiliado y, sobre todo, desde y hacia el momento mismo en el que Reyes traduce a Sterne. Si nos es posible —obligatorio, incluso— leer un ensayo a partir de su contexto, lo mismo puede y debe hacerse con una traducción.

El caso alfonsino es uno muy particular, pues su mismo exilio (si decidimos llamarlo así)[3] coloca su agencia dentro del campo literario mexicano y latinoamericano en el margen, y para 1919, consciente de su misma marginalidad, opera un discurso libre y mucho más provocador que el que tendrá a su regreso a México o como embajador en São Paulo o Buenos Aires, en palabras de Ignacio Sánchez Prado, "más que un 'intelectual mexicano' Reyes se comprende a sí mismo como un intelectual periférico a la tradición occidental cuyo

[2] A. Reyes, *op. cit.*, X, p. 131.

[3] Una discusión constante dentro de quienes revisan biografía de Alfonso Reyes es qué tan "exilio" es la salida como con pies en polvorosa que haría la familia Reyes después de la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes, el 9 de febrero de 1913. Tras el fallido intento de golpe de Estado ejecutado por Félix Díaz y Bernardo Reyes, donde el primero es capturado y el segundo muere tras una ráfaga de metralleta frente a Palacio Nacional —Alfonso escribiría 19 años después: "varón de siete llagas, / sangre manando en la mitad del día. […] Los estribos y riendas olvidabas / y, Cristo militar, te nos morías…" (*Ibid.*, 146-47)—, la familia completa tiene que abandonar su residencia en Santa María la Rivera en cuestión de horas, pero son custodiados por un destacamento del ejército federal, promesa dada por Madero a Rodolfo (hermano mayor de Alfonso) siempre y cuando todos salieran del país y no regresaran hasta que "se calmaran las cosas". Alfonso huye a Madrid, donde llega sin nada y, durante la dictadura de Huerta, se le ofrece un puesto diplomático que rechaza y comienza a trabajar en el Centro de Estudios Históricos bajo la protección de Menéndez Pidal y su pléyade de filólogos. Se discute lo de qué tan "exilio" es esta salida porque se busca comparar la vida de Reyes con la del exiliado español, argentino y chileno que remozaron en buena medida el campo cultural mexicano tras sus respectivas diásporas; se discute el "exilio" porque se compara la etiqueta, el sustantivo, con una posición política e ideológica clara y bien trazada, cosa que con Reyes nunca habrá, no porque no la tuviera, sino porque nunca la hizo eje de su propio actuar.

movimiento radica no en la constitución de un sistema de signos que dé cuenta legítima de 'la nación', sino de una ontología crítica del movimiento mismo de su historia".[4] Para 1919, Reyes iba consolidando un discurso que en buena medida definió su posterior ética intelectual y su postura respecto al quehacer del campo frente a la constitución de un Estado moderno o, más bien, frente a una sociedad moderna y activa; dos años atrás, en 1917, publica en Madrid *El suicida*, un libro que explora la libertad, sus definiciones, su inasibilidad, sus extremos y su precio, y que se engarza no sólo con la traducción de *El viaje sentimental*, sino también con la que haría de *El hombre que fue jueves*, de Gilbert Keith Chesterton, también en 1919.

Leer estos tres libros define y delinea a un Alfonso Reyes preocupado por el quehacer del hombre frente al otro y frente a sí mismo, y no es que haya querido ocultar esta relación que lo unirá por siempre con Sterne y Chesterton; más bien la hace evidente en los prólogos a sus traducciones: "la trayectoria de su vida está llena de saltos, idas y venidas imprevistas, como la línea de su pensamiento, libérrimo y lleno de sorpresas";[5] "[s]iempre combativo, de una combatividad alegre y tremenda, tiene un buen humor y una gracia de hombre gordo, una risa madura de hombre de cuarenta y cinco años. Su cara redonda, sus cabellos enmarañados de 'rorro', inspiran una simpatía instantánea".[6] Basta tener una fotografía a la mano del regiomontano para empezar a confundir de quién habla; pero, vaya, la correlación va más allá de utilizar las descripciones del otro para definirse a sí mismo, pues ésta en realidad está construida de lo que Reyes lee de sí en Sterne y Chesterton, y de lo que de Sterne y Chesterton se lee en Reyes.

Recupero *El suicida* porque, además del tema y la propuesta de un proyecto alterno de ser —ser nación, ser intelectual, ser persona— que entre sus páginas se lee, dicho libro de "ensayos" se relaciona con el lector e interactúa con él: pide perdón, pide permiso, le exige recordar,

[4] Ignacio Sánchez Prado, *Intermitencias americanistas. Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*, p. 42.

[5] Laurence Sterne, *Viaje sentimental por Francia e Italia*, p. 8. Todas las citas de Sterne están tomadas de la traducción hecha por Alfonso Reyes.

[6] Gilbert Keith Chesterton, *El hombre que fue jueves*, p. 10.

le cuenta chistes y, sobre todo, los textos que lo configuran no terminan nunca de ser en realidad ensayos ni tratados ni cuentos ni nada, pero a la vez son todo eso junto: la fractura de los géneros o, más que fractura, la conjunción de todos ellos en un texto, dice Gutiérrez Girardot, "era la contraposición consciente a la 'estrechez' que combatieron [los ateneístas] que se propusieron recuperar la 'cultura de las humanidades'".[7] Y en un muy interesante giro de intereses, buscan romper formas por medio de regresar a autores canónicos pero olvidados, usando formas populares perdidas entre el uso cotidiano o presentando ensayos que son novelas que, a su vez, son ensayos, como los de Laurence Sterne: soliloquios, diálogos imposibles con el lector, fragmentos de cartas y trabajos paleográficos fingidos. Obras como la del anglo-irlandés —ésta en particular— atraen profesional y personalmente a Reyes, que, de nuevo, pierde el sujeto a la hora de prologar; ¿se define a sí mismo o hace una crítica de Sterne?:

> Un día quiso publicar sus sermones: pero ¿qué hace? Ponerlos bajo el nombre de Yorick, el bufón del *Hamlet*. Otro día escribe novelas, pero novelas que apenas lo parecen: verdaderos ensayos abiertos sobre la vida, tramados con un tenue hilo de narración, monólogos donde los recuerdos reales ocupan muchas veces el lugar de los sucesos imaginados. Donde la prosa inglesa adquiere las agilidades del verso. Donde la risa está siempre a punto de estallar y de pronto se resuelve en lágrimas.[8]

En realidad, quizá me he equivocado en el subtítulo de este ensayo y lo que en realidad estamos presenciando es un acto de traducción inverso: necesitamos a Laurence Sterne para leer a Alfonso Reyes. Un libro que en apariencia tan sólo son unas memorias de viaje pero que son el tejido que conforma una lectura mucho más profunda, con implicaciones ideológicas y estéticas que, por mucho, superan la mera relación de anécdotas y costumbres; un viaje que no es en línea recta ni progresivo; unos escritores que no están "tan solo" narrando, unos

[7] Rafael Gutiérrez Girardot, *Cuestiones*, p. 11.
[8] L. Sterne, *op cit.*, p. 8.

viajeros que nunca llegan a su destino porque su destino mismo *es* estar siempre viajando:

> Mundungus, dueño de una cuantiosa fortuna, dio la vuelta al mundo, y fue de Roma a Nápoles, de Nápoles a Venecia, de Venecia a Viena, de Viena a Dresde y a Berlín, sin tener a su regreso ni la sombra de una anécdota agradable que referir. Es que había viajado en línea recta, sin volverse nunca a éste a esotro lado, por miedo de que amor o piedad lo apartasen de su camino.[9]

Viaje sentimental por México y España

Si la idea es, entonces, pensar en las lecturas y las traducciones de Reyes como una guía para leerlo, para delinear un pensamiento crítico que no nace de la acción política, sino de los libros, habría que encontrar qué es lo que llamó la atención a Alfonso Reyes, este joven marginal, exiliado e inadaptado, de los avatares de un clérigo que, sin documentos, viajaba por un país a la vez ajeno y conocido. La línea crítica por la que se camina es sumamente delgada y frágil: si no se tiene cuidado, se puede caer en el biografismo o en el achaque que constantemente sufre Reyes: su erudición como solución a todo problema, el "polígrafo" en el que queda cancelado el crítico.

Decía anteriormente que el *Viaje sentimental* no es sólo una crónica de viajes, como no son "tan sólo" crónicas las de José Martí o "tan sólo" ensayos los de Baudelaire. Dentro de su propio contexto y de su propia tradición, este "diario de viajes" crea un género que aún está sin nombre ni verdadera definición; este "diario de viajes" reformula la idea de lo "sentimental" como mero acto contemplativo y lo torna agente de cambio, de crítica:

> Yo pude pasarme la vida en París, comiendo y bebiendo alegremente. Pero, francamente, aquello era una indignidad; me daba vergüenza;

[9] *Ibid.*, p. 49.

> era vivir hecho un esclavo. Mi honor se sublevó al fin un día. Mientras más alto me veía, más tenía que forzar mi actitud servil; cuando mejor era la compañía, mayor era mi fingimiento. ¡Anhelaba ya por la vida natural y espontánea![10]

La figura de Yorick se define a partir de una readaptación de un Simbad moderno y occidental: es el viajero que sale de su tierra, de cualquier suelo por el mero hecho de hacerlo, que considera el estatismo muerte por más lujo que en él resida; no tiene afán alguno de fundar ciudades o cargar con dioses penates ni viejos a la espalda —"un inglés no viaja para ver ingleses"—,[11] pero sí ve un objetivo en su viaje, y ha llegado a encontrarlo, justamente, por el viaje: el (ahora) manido lugar común de que el viaje abre mundo: "la ventaja de los viajes […] está precisamente en que permiten ver una gran cantidad de casos y costumbres, y así enseñan la tolerancia mutua[, y] la tolerancia mutua […] nos enseña, a su vez, la estimación mutua".[12] Después de una vuelta desde el sentimentalismo hacia la acción del viaje, regresa justo a otro sentimiento, del que nace quizá no exactamente la idea moderna del "respeto entre los pueblos" —aunque para dos naciones siempre antagónicas como Francia e Inglaterra, esta última cita dice más de lo que deja ver—, sino una toma de conciencia frente al otro, al reconocerlo como semejante y no abyecta otredad, implicaciones filosóficas que, he de ser completamente sincero, se escapan de mis manos.

El giro que hace Sterne no pasa desapercibido para Reyes, y en buena medida se convierte en el eje del prólogo que escribe a su traducción:

> El lector del *Viaje sentimental* advierte, a las pocas líneas, que Sterne es más humorista que sentimental, o que es más bien en aquel sentido de la palabra que implica la no sujeción a doctrinas, la lealtad al impulso. Y el impulso, el resorte fundamental de Sterne, es la necesidad —la necesidad nerviosa, sedienta— de causar sorpresa, de abrir a la meditación ventanas imprevistas.[13]

[10] *Ibid.*, p. 159.
[11] *Ibid.*, p. 27.
[12] *Ibid.*, p. 94.
[13] *Ibid.*, pp. 9-10.

Y es que en la lectura que Reyes hace del *Viaje sentimental* de Sterne hay una constante sorpresa y un eterno retorno a este segundo Yorick. No se convierte el clérigo en uno de sus temas obsesivos, pero sí en gozne, regado a todo lo largo de su obra, ya sea que hable de la historia inglesa,[14] comparta anécdotas de traducción[15] o haga de la traducción un problema crítico: "me había resultado más difícil reducir al español a Sterne que a Chesterton, porque para aquél no encontraba yo el molde hecho, y para éste me lo daba nuestra prosa del Siglo de Oro: conceptismo, antítesis, paradoja […]. Pero [para traducir a Sterne], tuve que encerrar las reglas como Lope, olvidar mis dudas y reflexiones y entregarme un poco al instinto".[16] Laurence Sterne está siempre presente en la obra alfonsina no como una marca diferenciadora entre la autoridad autoral (erudita) y el lector "de a pie"; las referencias que maneja Reyes no son para obscurecer el texto sino para hacer evidente una intención del texto mismo; la aparición de una traducción como ésta, dentro del contexto de creación de Reyes, es en sí misma una guía de lectura de la imagen completa de su producción. Ya se comentó desde un principio que debemos leer el trabajo de Reyes como si fuera un ensayo: a la par de su demás producción, del contexto y el campo en y desde el que aparece. Al respecto, Liliana Weinberg dice:

> Quienes escribimos desde la experiencia latinoamericana sabemos que en los ensayos clave de José Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes es posible encontrar este afán prometeico por excelencia, que consiste en ingresar al ámbito de la "ciudad letrada" para apoderarse de los saberes atesorados en manos de unos pocos y llevarlos a las manos de muchos. En América Latina ese héroe llamado Prometeo asume una de sus innúmeras facetas: ingresa a las bibliotecas cerradas de la élite y se dedica a abrir los libros para las mayorías, hace del libro un símbolo por excelencia vinculador de mundos: en América Latina, Prometeo se vuelve también educador y editor [y traductor, añado.][17]

[14] A. Reyes, "Historia de un siglo", en *op. cit.*, V.
[15] A. Reyes, "Simpatías y diferencias", en *op. cit.*, IV.
[16] A. Reyes, *op. cit.*, XIV, p. 147.
[17] Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, p. 12.

Mezcla de Quirón, Perseo y, ahora, Prometeo, la figura de Alfonso Reyes se contrapone con este Simbad anglo-irlandés, sin ancla a ninguna tierra que pisa durante su jornada si no es para tratar de seducir a una mujer con la que no llegará muy lejos. El *leit motiv* de la contraposición entre Ulises y Simbad puede que sea el eje que haga girar la poesía de la generación que le precede, pero esta idea del viaje como objetivo mismo, este dejar de tener una meta clara en la vida (como es el viaje de Sterne por Francia y España) le sirve a Reyes y a nosotros para sacudir prejuicios y etiquetas. En "Los desaparecidos", ensayo incluido en *El suicida*, escribe el regiomontano:

> La mejor representación del hombre es la de un Eneas que huyera del incendio con un padre, una esposa y un hijo a cuestas, doblegado al peso del fardo. Y Eneas hay que se sacude parte del fardo, y deja morir entre las llamas a la esposa y al padre, para consagrarse a su hijo, por ejemplo. Y este Eneas, no suficientemente robusto, es el que se fuga, es el que renuncia a su integridad psicológica para consagrarse al hijo, a la parte no conocida de sí mismo: a la novedad, a la invención.[18]

Eneas, por lo general, es el envés del mito de Ulises: mientras éste tiene que regresar a Ítaca y reponer el orden, aquél debe encontrar un suelo propicio para continuar la gloria de Ilión y fundar un nuevo reino. Libre de su carga, como cuando Simbad se libra del viejo del mar, Eneas ya no tiene otra responsabilidad más que disfrutar de su viaje, ver crecer a su hijo y ser consciente de sí por sí mismo y no por el hado. Se podría hacer una lectura mecanicista y *psicologicista* de la reconstrucción del mito de la Eneida como hace Christopher Domínguez Michael, pero es justo por lecturas como esa que Reyes queda enterrado en la Rotonda de los Hombres Ilustres, sin oficio ni beneficio.[19] La apuesta

[18] A. Reyes, *op. cit.*, III, pp. 247-48.

[19] "No se necesita mayor virtud para darle algún cariz psicoanalítico a la reaparición de Eneas en la literatura alfonsina posterior a 1910 […]. Reyes, como los pequeños Eneas de las ciudades, ha dejado caer un peso insostenible entre las llamas. ¿México? ¿O más bien su padre? Quizá Reyes arrastra la culpa por la muerte de su padre, cuyo sacrificio no ha honrado, y se sublima en la atención a ese hijo que no puede ser otro que la literatura" (Christopher Domínguez Michael, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*, p. 27).

que lanza este Reyes de *El suicida*, traductor de Sterne y Chesterton es, más que un exvoto de culpa, una búsqueda ontológica por la libertad y su verdadero peso, la definición de un concepto siempre inasible que constantemente pone en conflicto a quien lo observa con atención. En *El viaje sentimental* encontramos este conflicto, si bien en textos como "La sonrisa" Reyes coloca el foco de atención en el siervo y en la duda del amo respecto a quién se es ante quién:

> Las criaturas de la servidumbre, hombres y mujeres, pactan con nosotros el sacrificio de su libertad, pero no de su naturaleza. Son de carne y hueso como nosotros; también tienen sus caprichos y pequeñas vanidades, aun en medio de la esclavitud, lo mismo que sus amos. Sin duda se han fijado el precio de sus abstenciones; pero a veces pretenden tales cosas que me entran ganas de negárselas, a no ser porque considero que están tan a merced mía.
> —¡Considera que soy tu criado!
> Esta sola frase basta para privarme de todo mi poder de señor.[20]

Desarmado de su posición, no le queda al amo otra cosa más que reconocer la distancia, la desigualdad que mantiene frente al otro no por gracia divina sino, como el mismo Sterne escribe, por un "pacto". Eneas puede irse a fundar ciudades pero no porque *tiene* que hacerlo, sino porque *quiere*.

La agencia del viaje

> Sterne aborda la novela con un ánimo francamente revolucionario y romántico. Crea la novela-ensayo. Y sin establecer una fórmula precisa […] escribe en una prosa nueva, que parece plegarse a las vibraciones instantáneas de su temperamento nervioso. Se adivina en Sterne el romanticismo; lo caprichoso, lo voluble, entran con él en la literatura de aquel siglo, algo ceremonioso y monótono.[21]

[20] L. Sterne, *op cit.*, pp. 143-44.
[21] *Ibid.*, p. 9.

Pocas cosas tan complicadas hay como la creación de un nuevo modo de hacer literatura, y más aún literatura de viajes, pues el reto está en ir en contra —quizá peor: cruzar el río de una a otra orilla— de la historia literaria completa. Este nuevo género que nace en Sterne llama la atención de un joven Reyes que, ni ocioso ni (tan) sentimental, está haciendo un viaje sin tierra y sin objetivo final como a quien traduce, y en quien lee las bondades, las similitudes, de sus preocupaciones estéticas (y viajeras): abrirse al mundo conociendo el mundo:

> Sterne (que redactó el *Viaje sentimental* bajo el influjo del loco enamoramiento de una mujer casada, y que moriría solo y abandonado a los dos meses de su publicación) rechaza a esos amargados que pretenden haberlo visto todo, que todo lo critican y que anuncian la esterilidad de las cosas, a los que viajan en línea recta, a esos pedantes que no ven más que incomodidades y que pretenden trasladar su propio mundo a los mundos que visitan.[22]

Así como el ensayo utópico le servirá a un Alfonso Reyes más maduro —que ya regresa a México no como Odiseo, envuelto en harapos, sino como Eneas saludando al rey bárbaro— para construir una prosa que busca encontrar la forma de delinear lo que está por venir pero que debe ser agendado y tratado en el presente, así esta novela-ensayo le sirve al joven Reyes para esbozar desde su presente un pasado inmediato y para incitar a la reflexión desde el recuerdo y la nostalgia (el sentimiento). Decir que "la clara influencia de Laurence Sterne es visible en textos alfonsinos" sería hacer una terrible injusticia a ambos y al lector que ha seguido estas divagaciones. La idea no es ponerse bloomianos, sino trazar y remozar esos caminos que, cuando fueron creados por la lectura colectiva y comentada, parecían naturales y que hoy, creados por el bosque de la crítica monumentalista, parecen perdidos e irrecuperables.

De nuevo: no es sólo la lectura de Sterne o la novela detectivesca-metafísica de Chesterton lo que define la prosa y el pensamiento crítico completo de un Alfonso Reyes joven que apenas está comenzando un

[22] Jesús Ortega, "Laurence Sterne: *Viaje sentimental por Francia e Italia*", s. p.

trabajo de filólogo con Menéndez Pidal. Entre esas primeras lecturas están los alemanes de la República de Weimar, José Martí, Rodó, su hermano intelectual y tutor, Pedro Henríquez Ureña: es muy complicado definir una red de lecturas, socialización, investigación y docencia; la prosa y el pensamiento alfonsino no "sólo" nacen de leer. Como ejercicio crítico, en este ensayo propuse justamente una traducción inversa: necesitamos a Sterne para ayudarnos a delinear la figura de Alfonso Reyes, esta figura "menor" que aún no ha fundado instituciones culturales ni ha sido consagrada como centro mismo del campo cultural mexicano; esta figura que, por su misma situación de marginalidad, se permite un discurso sumamente libre y alterno que, sin mencionar directamente la situación de su país (por el que siempre estuvo preocupado y que guió su pluma durante toda su obra), hace una crítica feroz y sin cuartel, la cual puede estar escondida entre traducciones, prólogos y cuentos que simultáneamente son ensayos, novelas y visiones, como las de un hombre anglo-irlandés, eterno enamorado, que va paseando por una ciudad enemiga (diplomáticamente) de la que, cada que puede, se sorprende y a la que contrasta con su país y costumbres; un irlandés que se descubre no *a través*, no *contra*, sino *en* el otro.

Bibliografía

CHESTERTON, Gilbert Keith, *El hombre que fue jueves*. Trad. de Alfonso Reyes. México, Fondo de Cultura Económica, 2009. (Biblioteca Universitaria de Bolsillo)

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. México, Era, 1999.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Cuestiones*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. (Tierra firme)

ORTEGA, Jesús, "Laurence Sterne: *Viaje sentimental por Francia e Italia*", El clavo en la pared, en *El País* [en línea]. Madrid, 21 de enero, 2008. <http://lacomunidad.elpais.com/jesusortega/2008/9/21/laurence-sterne-viaje-sentimental-francia-e-italia>. [Consulta: 4 de enero, 2014.]

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. I. Cuestiones estéticas, Capítulos de literatura mexicana. Varia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. II. Visión de Anáhuac, Las vísperas de España, Calendario*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. III. El plano oblicuo, El cazador, El suicida, Aquellos días, Retratos reales e imaginarios*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. IV. Simpatías y diferencias (primera, segunda y tercera series), Los dos caminos (cuarta serie), Reloj de sol (quinta serie), Páginas adicionales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. V. Historia de un siglo, Las mesas de plomo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. VII. Cuestiones gongorinas, Tres alcances a Góngora, Varia, Entre libros, Páginas*

adicionales. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. IX. Norte y sur, Los trabajos y los días, História natural das Laranjeiras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. X. Constancia poética*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. XI. Última Tule, Tentativas y orientaciones, No hay tal lugar...* México, Fondo de Cultura Económica, 1997. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. XIV. La experiencia literaria, Tres puntos de exegética literaria, Páginas adicionales*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. XVI. Religión griega, Mitología griega*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. XVII. Los héroes, Junta de sombras*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000. (Letras mexicanas)

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. XIX. Los poemas homéricos, La Ilíada, La afición de Grecia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000. (Letras mexicanas)

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio, *Intermitencias americanistas. Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*. México, UNAM, 2012. (El Estudio)

STERNE, Laurence, *Viaje sentimental por Francia e Italia*. Trad. de Alfonso Reyes, México, Fondo de Cultura Económica, 2001. (Colección popular, 356)

WEINBERG, Liliana, *Pensar el ensayo*. México, Siglo XXI, 2009.

WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*. Nueva York, Barnes & Noble, 2004.

Lo que nos queda de *Tristram Shandy*: adaptación y supervivencia de Sterne en nuestros días

ELISA CORONA AGUILAR

I know there are readers in the world, as well as many other people in it, who are not readers at all, who find themselves ill at ease, unless they are let into the whole secret from first to last, of everything which concerns you.

Laurence Sterne

Cuando se trata de hablar de los clásicos me es siempre útil o al menos entretenido hacer el experimento de *googlearlos* en sus palabras claves para ver cuáles son las primeras respuestas del internet, ese oráculo de la modernidad. Descubro que hoy en día Shandy es una mezcla de cerveza y limonada; también es un gnomo que hace lavandería en un videojuego de roles (*World of Warcraft*).[1] No hace mucho fui invitada a una "boda Shandy", haciendo alusión a algunos seguidores del escritor Enrique Vila Matas que recuerdan y, muy a su manera por demás cuestionable, dicen homenajear a Sterne.

Muchos clásicos encuentran su lugar en el mundo moderno a través de imágenes icónicas, tan integradas a nuestra cultura que confiamos ciegamente en su veracidad, en su capacidad para mostrarnos todo lo que hay que saber sobre dichos personajes: ¿para qué leer *Don Quijote*, si hemos visto cientos de imágenes de él y de Sancho?, ¿para qué molestarnos con Robinson Crusoe, si lo sabemos de memoria con su

[1] 2005-2014.

sombrilla y su perico al hombro, de pie frente a esa misteriosa huella en la arena?, ¿para qué ese extenso libro de Mark Twain, si con sólo cerrar los ojos podemos invocar un retrato de Huckleberry Finn, ese niño desarrapado, y de su amigo, el esclavo Jim, a bordo de una rústica balsa navegando las aguas del Misisipi? Podríamos decir que si los clásicos tuvieran Facebook, tendrían muchas imágenes para escoger su foto de perfil: muchos lectores y también personas que no son lectores en absoluto los reconocerían. Pero como pasa con Facebook, es muy distinto conocer a alguien en persona que sólo por su foto de perfil. Los que leen el *Quijote* (1605) casi siempre descubren que la obra es mucho más triste y compleja de lo que esperaban. El diario de Robinson Crusoe nos sorprende por ser más una obra moral y religiosa que una saga de aventuras. Y *Huckleberry Finn* (1884) difícilmente puede ser reducida satisfactoriamente a una caricatura para niños.

Con *Tristram Shandy* (1759-67) sucede algo que lo aleja todavía más de nuestra cultura moderna, algo que opera a su favor y en su contra, como sucede con todas las originalidades de esta obra: no hay una imagen que pueda resumir la complejidad, el caos y el increíble absurdo de la gran obra maestra de Sterne. Podemos encontrar tal vez las caricaturas de Martin Rowson, pero éstas retratan sólo algunas escenas, algunos personajes que jamás lograrían por sí solos dar un retrato de la obra en sí. Encontramos también dibujos de personajes con narices rotas y blancas pelucas, pero cualquiera podría confundirlos con otros personajes o incluso con autores de la época. Es por esto que mi imagen favorita, creada apenas en 2005, es la del póster de la adaptación al cine: Tristram Shandy dándonos la espalda sentado en su silla de director.[2] Esta imagen me parece la más acertada, la que en verdad encierra el espíritu de la obra, una obra que nos lleva tras bambalinas, imposible de encasillar en un género, un constante reto para el lector, quien nunca puede relajarse ni permanecer inactivo, que está sujeto de principio a fin a las excentricidades y los designios del inescrupuloso artista. Como sus queridos Cervantes o Rabelais, Sterne tenía ante todo un propósito: decepcionar al lector, acabar con las expectativas tradicionales que

[2] *A Cock and Bull Story*, dirigida por Michael Winterbottom.

tenemos de la literatura. Más de un siglo después, Twain escribió como apertura de *Huckleberry Finn* una advertencia que bien podría incluirse al inicio de *Tristram Shandy* y de toda obra contestataria de la literatura: "Las personas que intenten encontrar un propósito en esta narración serán arrestadas; las personas que intenten encontrar una moraleja, serán encarceladas; las que intenten encontrar una trama, serán fusiladas. Por orden del autor". Pero los lectores, sin embargo, siguen buscando propósitos, moralejas y tramas, y en el siglo XXI las redes sociales dan fe de que vivimos en un mundo de muchos curiosos y preguntones, pero pocos lectores.

Desde su capítulo cuatro, Sterne promete decepcionarnos, pero yo creo que la verdadera decepción no está en la novela sino en todo fuera de ella: después de leer *Tristram Shandy*, no vuelve a haber nada nuevo bajo el sol de la literatura, mucho menos de esa literatura que se jacta de ingeniosa, original e innovadora. Recuerdo a un poeta joven de Oaxaca que pretendía "innovar" haciendo que algunos poemas de su libro aparecieran tachados; por poco fracasa cuando alguien de la imprenta (alguien que evidentemente no había leído *Tristram Shandy*) se sintió el salvador de la edición quitando esas feas líneas que habían aparecido sobre los por demás inmaculados poemas. Otros intentos actuales de innovar me parecen más honrosos y creo que Sterne hubiera sonreído al leerlos, como el cuento de Jonathan Safran Foer, "Primer for the Punctuation of Heart Disease" (2002), donde se inventan nuevos signos de puntuación para distintos tipos de silencios y tonos de voz. También pienso en Sterne cuando recuerdo una colección de libros que tuve de niña, llamados "Elige tu propia aventura", donde podías pasar a distintas páginas y obtener distintos desenlaces según el camino que escogías. Me agrada también, por ejemplo, encontrar películas como *Stranger Than Fiction* (*Más extraño que la ficción*, 2006) o *Adaptation* (*El ladrón de orquídeas*, 2002), que plantean los mismos cuestionamientos que Sterne lanzó hace más de trescientos años sobre el creador y su obra, sobre el proceso mismo y no el producto terminado y listo para exhibición, sobre aquello que podemos aceptar en la vida pero no en el arte (páginas en blanco, personajes desdibujados, desenlaces que no lo son del todo, que quedan inconclusos). Apenas hace una semana, en

el camión México-Cuernavaca, encontré otra obra (también fílmica) que me recordó a Sterne: *The Words* (2012) (traducida como *El ladrón de palabras* o *El gran secreto*), donde un escritor fracasado encuentra un viejo manuscrito y lo publica como si fuera suyo; el verdadero autor aparece tiempo después, reclamando "ésas son mis palabras"; y todo esto es a su vez parte del libro de otro autor que está dando una conferencia durante el lanzamiento de su libro: ejemplo del texto dentro del texto, el autor que puede o no vender su obra, que sugiere brincarse páginas o dejar la curiosidad del lector en vilo, para pasar a otra anécdota y regresar al punto central en otro momento. La película, la cual vi sólo a medias en el autobús, seguro a Sterne le habría parecido demasiado trágica, pues los personajes se toman a sí mismos demasiado en serio y desconocen que las palabras son de todos: la autoría es casi un mito y es de tontos hacer otra cosa que no sea reír y tomársela con poca seriedad.

Entre las cosas que más me fascinan de la novela de Sterne es esta absoluta falta de seriedad y su insistencia en que, por más metódicos que seamos, siempre algo falla: la suerte, el azar, una breve distracción se interponen y nos muestran que no estamos al mando del tren de la vida, que el error triunfa sobre el más metódico, y de eso se construye nuestro destino. También nos muestra que por más disfraces que inventemos, nuestra vida es la mayor parte del tiempo insulsa y soez; no hay forma de cubrirnos las vergüenzas con hojas de parra; no hay forma de darnos baños de pureza ni de jactarnos de elegantes y cultos, ni siquiera leyendo obras clásicas. Paradójicamente, nadie puede creer que los clásicos sean tan vulgares: recuerdo a una amiga que decidió nunca ver la nueva adaptación al cine de *Los viajes de Gulliver* por esa asquerosa escena en la que el actor Jack Black (Gulliver) apaga un incendio en el palacio de Liliput orinando sobre él: mi amiga seguro pensó que habían arruinado a Swift con una broma pesada. Bien dijo Oscar Wilde que los clásicos son esos libros de los que todos hablan y que nadie lee. Además de ser poco leídos, para aumentar su desgracia, los clásicos, en el imaginario público, se vuelven solemnes en contra de su propia voluntad, aunque no haya nada más carente de solemnidad que el *Quijote*, el *Decamerón* o que *Tristram Shandy.*

Lorena Ventura, en su tesis doctoral sobre la metalepsis, nos dice que la ironía romántica, estudiada por pocos, "emerge de un fondo político revolucionario y de escepticismo frente a la afirmación de cualquier verdad absoluta […] es una forma de pensamiento sobre el mundo que postula la realidad como *caos*, así como un programa artístico que se propone llevar al seno de la obra la representación de una realidad así concebida".[3] La obra de Sterne propone siempre la duda, el caos y la reconstrucción; la constante figura de la metalepsis en su novela (como cuando intenta vendernos una dedicatoria, o ponernos a escribir nuestra propia versión de la bella viuda Wadman), nos pone siempre alerta. Sterne nunca deja de tocar nuestro plano de la realidad, y no con un tímido guiño de ojo, sino con una bofetada, un empujón por la espalda; no podemos sentarnos cómodamente en nuestro sillón a leer y decir que hemos leído un clásico. Por si fuera poco, es siempre difícil hablar de la novela de Sterne con alguien que no la ha leído: intenten ese ejercicio, especialmente con alguien que no sabe nada de literatura. Nos encontramos súbitamente en la posición de Sterne, divagando y lanzando fragmentos inconexos sobre relojes, narices, penes, viudas, batallas y nacimientos tardíos.

El libro de Sterne, por supuesto, no logró ser tan leído como el *Pilgrim's Progress* (1678), aunque tampoco se convirtió en una obra para el mero decorado de una habitación. Algunos curiosos, preguntones y demás afectados por el vicio de la lectura, leemos actualmente a Sterne para conocerlo en persona, pues sabemos que no hay foto de Facebook que nos muestre por completo su naturaleza. Lo que nos queda de *Tristram Shandy* es poco y mucho a la vez: unos cuantos lectores que siempre encuentran increíblemente difícil hablar de su afición por esta novela, que pasan por aguafiestas siempre que, ante una obra muy original o posmoderna, dicen que eso ya lo hizo antes Sterne, y que son tomados por locos al divagar tratando de hilar alguna trama, propósito o moraleja para explicar a otros de qué se trata ese viejo libro. Nos queda mucho de Sterne en todas estas obras aún preocupadas por cuestionar

[3] Lorena Ventura, *Metalepsis*, s. p., y "Metalepsis: una estrategia de representación narrativa", en *Ficcionario de Teoría Literaria*, s. p. En narratología, *metalepsis* define cualquier intromisión del narrador en el universo de lo narrado. Ver Gerard Genette, *Figuras III*, p. 290.

la naturaleza del artista y su proceso creativo, los momentos en que la realidad y la ficción se tocan.

Debo confesar que me agrada el hecho de que *Tristram Shandy* no tenga fácil su adaptación al mundo moderno con toda su cultura de la "lectura rápida", de la investigación exprés, de los buscadores de información en que nos hemos convertido, tan diferentes de los lectores verdaderamente curiosos y preguntones. Quienes hemos conocido a Tristram en persona y no por Facebook podemos sentirnos parte de una cofradía secreta y lunática, y nos deleitamos a menudo descubriendo su herencia en todas partes.

Bibliografía

GENETTE, Gérard, *Figuras III*. Trad. de Carlos Manzano. Madrid, Lumen, 1989.

VENTURA, Lorena, "Metalepsis: una estrategia de representación narrativa", en *Ficcionario de Teoría Literaria* [en línea]. 1 de octubre, 2011. <http://hiperficcionario.blogspot.mx/2011_10_01_archive.html>. [Consulta: 01 de marzo, 2016.]

Índice

Laurence Sterne: 300 años, realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de elaborar en el 2016 y de digitalizar en el 2020 por Editora Seiyu de México S.A. de C.V. Tiene formato de publicación electrónica y corresponde a la colección JORNADAS con salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición, elaborada por F1 Servicios Editoriales, la fuente tipográfica Times en 11:13, 10:12, 9:11 puntos. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. Diseñó la cubierta Alejandra Torales. Cuidó la edición Édgar Gómez Muñoz.

En 2014 se celebró el tricentenario del natalicio del novelista inglés Laurence Sterne (1713-1768), autor de la muy singular y extraordinaria novela conocida como *Tristram Shandy*, publicada en diez volúmenes entre 1759 y 1767. Es un compendio de estrategias novelescas presentadas a través de un filtro satírico que, al exagerarlas, las desenmascara.

Los estudios que aquí se incluyen confirman la pertinencia de Sterne en nuestro propio contexto mexicano, latinoamericano, académico y global. Se aborda la interpretación histórica y los antecedentes de novelas experimentales en otros contextos, la historia de las ideas, la relevancia teórica del corpus sterneano y su influencia en literatura moderna europea y latinoamericana. También se incluyen dos artículos sobre la traducción que hiciera Alfonso Reyes de *A Sentimental Journey* y el papel que jugó ésta en su propia formación.



